تكريم ممدوح عدوان (*)

الدكتور محمود السيد
وزير الثقافة

أيها الحفل الكريم:

باسم وزارة الثقافة السورية أحييكم أطيب تحية، وأرحب بكم أجمل ترحيب بمناسبة إقامة هذا الحفل التكريمي للأديب الراحل ممدوح عدوان، ولم نشأ أن نسميه حفل تأبين، وإنما آثرنا تسميته بالحفل التكريمي، ذلك لأنَّ الأدباء المبدعين يظلون أحياء دائماً وأبداً، وتبقى سيرة حياتهم العطرة حية أمام الأجيال، فالذكر العطر للإنسان عمر ثانٍ.

(*) كلمة السيد وزير الثقافة في الحفل التكريمي للأديب الراحل ممدوح عدوان - دار الأسد للثقافة والفنون - في ٢٠٠٥/١/٣١م.

حمل الأديب ممدوح عدوان هموم الأمة، وحَزِن لما حلّ بها من مآس ونكبات وأرزاء، فجاء شعره مطبوخاً بالهم القومي والإنساني معاً، وتبدّى غضبه حزيناً كما تبدّى حزنه نبيلاً، وهو في الحالين يتبوأ ذرا الإبداع في مختلف الفنون التي تناولها شعراً ومسرحاً ورواية ومقالة ومسلسلات، انطلاقاً من إيمانه العميق بأن للفن وظيفة واحدة هي الدفاع عن إنسانية الإنسان في هذا العالم، وأن الفن المطلوب هو ذلك الفن الذي يهتم بهموم الإنسان في العالم، ويحاول مساعدته على تخطي هذه الهموم والخلاص منها لا بالهرب منها أو القفز فوقها، بل بالصراع مع أسبابها، ومواجهة هذه الأسباب للقضاء عليها، فجاء أدبه مفعماً بالسخط والسخرية والثورة والدعوة إلى التغيير.

وفي ضوء هذا المنحى الذي اختطه يرى أن المسرح المنشود هو مسرح تحريض على الفعل، ومسرح تعميق للوعي، وليس بمسرح تنفيس عن الكبت والقهر، لأنه ليس المسرح الذي يقدم المشكلات محلولة على الخشبة، فيعطي الجمهور حماساً وانطباعاً خاطئين يوحيان لهم بأن المشكلة في حياتهم قد حلّت. إنه المسرح الذي يخرج منه المتفرج مشحوناً بالرغبة في فعل شيء للتغيير، تغيير الأوضاع التي لا تحافظ على حقوق الإنسان وكرامته.

لقد جمع ممدوح عدوان في شخصه بين الغضب والسخرية، والحب والمخاصمة، والألفة والمشاكسة، فكان حضوره مميزاً في نتاجه الفكري وفي الندوات الثقافية بسبب غنى مخزونه الثقافي وقوة الاقتحام لكل ما هو متخلف وجامد ومعرقل لحركة الحياة وقوة اندفاعها، فعبّر عن رأيه بكل

قـوة واندفـاع غـيـر هيّـاب ولا مجـامل ولا مهـادن، فكان صـادقـًا مع نفسـه وقناعاته، وصادقًا مع مواقفه ووطنه وقيمه الإنسانية.

لقد كَرِهَ اللامبالاة، وكره أن يتخلى الإنسان عن إنسانيته، وأن يتحول إلى شيء من غير مشاعر ولا أحاسيس ولا عواطف، وما أمر تشيئة الإنسان وأقساها! وما أصعب أن يسمى الإنسان من غير مشاعرَ إنسانية إنسانًا! فالإنسان بإنسانيته، رهافة في الحس، وتأججًا في المشاعر، ونبلاً في العواطف. أما عالم اليوم وياللأسف! فقد عمل على تعويد البشر على الفجائع والدم والعنف والإذلال حتى تثلمت أحاسيسنا، وهذا التثليم هو نزف لإنسانيتنا!

وكثيراً ما كان يؤلمه أشد الألم أن ينحدر الإنسان إلى ارتكاب الحماقات والجرائم والهفوات والذنوب والموبقات، وأن تسيطر على عالم البشر شريعة الغاب، وطالما ركز في كتابه «حيْوَنَة الإنسان» على شخصية المتنمر والمتنفذ والمتسلِّط التي تحوّل الإنسان إلى حيوان يفترس لحم أخيه الإنسان، وطالما أطلق صيحات الاستنكار والاحتجاج في وجه العولمة اللا إنسانية والتي يحيا العالم في ظلالها حاليًا!

وانطلاقًا من نزعته الإنسانية وأهدافه النبيلة، والتي لا يقدرها حق قدرها إلا ذوو النفوس العظيمة والتجارب الإنسانية المتميزة والأصيلة، جاءت أعمال ممدوح عدوان متسمة بتوجهها الإنساني، ففازت بالاعتراف، وحازت الإعجاب والتقدير، وها هو ذا يقول: «صدمني أن اكتشفت أنني لم أكتب في حياتي كلها إلا ثلاثَ قصائدِ حب؛ لا شيء عن الجمال: جمالِ النساء، وجمال الجسد الإنساني، وجمال الطبيعة من حولي، لا شيء عن السعادة، قصائدي كلها دم وغضب ومآس ومراث، وهذا يعني أنني قد عشت

حياتي كلّها في الخوف والكراهية ممزوجة بالدموع والأحزان والإحباط.. لكنني لست نادماً، طوال عمري كنت مؤمناً بما قاله بريشت، إنها لجريمة أن تتحدث عن الأزهار الجميلة حين يكون هناك بشر يقتلون».

ويتساءل ممدوح عدوان قائلاً: «ولكن أيُّ حياة هذه التي عشتها دون أن أجد الوقت أو القدرة على التمتع بالأزهار، وهذه الحياة مليئة بالحروب والهجرات والقتل والمذابح والإحباطات؟

لقد هزته نكبة فلسطين وكانت سيدة جراحاته في محاضراته وأدبه، وهل يمكننا أن ننسى رواية «أعدائي» و«لو كنت فلسطينياً»، وهو القائل: «كل شعري من بدايته إلى الآن عن فلسطين إلى درجة يعتقد بعضهم أنني فلسطيني، وشعرنا مطبوخ بهذا الهم».

وكان لهزيمة حزيران عام ١٩٦٧ وقع بالغ في نفسه، ونصيب كبير في أدبه، فها هو ذا يخاطب القنيطرة قائلاً «أنا متعب وحزين، وأنت دائي المزمن. وجوه الناس اللا مبالية تنكأ جراحي، ولم أعد أدري ماذا أفعل بكل هذا الغضب الحزين».

وعلى الرغم من الإحباطات التي واجهها في مسيرة حياته على جميع الصعد لم يَهِنْ له عزم، ولم تستكن له إرادة، ولم يتوقف له قلم، حتى وهو يكابد أوصاب المرض، فوقف نفسه للعمل، ورأى أنه يجب أن يعمل أكثر. وكل يوم لا يعمل فيه يحس بشيء ينهشه على حد تعبيره انطلاقاً من إيمانه أن عالم الإنسان الداخلي عالم واسع جداً لا يمكن لأي فنان أن يحيط به، وأن يلم به، أو أن يقدم كل ما في ذخيرته الداخلية، وأنه بحاجة إلى فنون عديدة كي يقدم مخزونه الداخلي، وتبقى موضوعات كثيرة وأحلام ورؤى كثيرة يتوق الإنسان إلى تحقيقها، ولكنه لم يتمكن من ذلك، وهو القائل

«إننا ننهض عن مائدة العمر، ولم نشبع، تركنا فوقها منسف أحلام، نحن أكملنا مدار العمر فرساناً، وقد متنا شباباً».

أجل أيُّها الأديب الراحل، لقد تركت فوق مائدة العمر منسف أحلام، نأمل أن يحقق بعضاً منها بنوك وطلابك والأجيال التي تتلمذت على يديك من خلال الثروة الفكرية التي تركت.

أيُّها الحفل الكريم،

إذا كنّا نقيم هذا الحفل تكريماً للأديب المبدع ممدوح عدوان الذي رحل عنّا جسماً وبقي فكراً ومناقب وقيماً وتوجهات إنسانية فلأننا نؤمن أن الفنان المبدع ليس ملكاً لأحاسيس الأهل والأصدقاء بل هو ملكنا جميعاً، ملك للوطن والأمة والإنسانية جمعاء، وهو قيمة في حياتنا جميعاً.

ولقد أكد القائد الخالد حافظ الأسد قيمة الإبداع في حياتنا، مشيراً إلى أن هنالك مبدعين علينا أن نبحث عنهم، وأن نعمل على رعايتهم، وهذا هو النهج الذي عززه السيد الرئيس بشار الأسد الذي شمل برعايته المتفوقين والمبدعين والموهوبين تقديراً من سيادته لهذه الشريحة في الارتقاء بجمالية الوطن وتقدمه ورفعته وسموه، وكان الأديب الراحل واحداً منهم.

ولئن كنّا نتحدث عن المبدع ممدوح عدوان فلا يمكننا أن ننسى أن هذا الإبداع ما كان له أن يكون لولا الموهبة والمثابرة والمعاناة والدربة والمران وقوة الإرادة، ولولا ثمة إلهام كان قد أسهم في هذا الإبداع وأحاطه بكل رعايته وعنايته واهتمامه وحنانه ودفء عواطفه، إنها إلهام رفيقة دربه التي ابتسمت لابتسامته، وتألمت لأوجاعه، وخففت من آلامه، وأمنت له الأجواء التي تفتحت فيها أزاهير الإبداع بفضل تلك الرعاية والعناية والاهتمام.

عزاؤنا بفقدانه أن العمارات البشرية التي بناها على صعيد أسرته ممثلة في زياد ومروان قد أحسن بناءَها، وأنها تتسم بالقوة والتوازن والتفوق كما أراد لها أن تكون!

عزاؤنا بفقدانه على الصعيدين الوطني والقومي وعلى الصعيد الإنساني أنه مثال يحتذى في قوة الإرادة، وأنه ترك وراءه مجداً ثقافياً وثروة فكرية متعددة الأطياف ماسيّة القيمة، تنهل منها الأجيال مقدرة قيمتها وصفاءها وعذوبتها.

شكراً لكم أيُّها الحاضرون الكرام، والشكر مضاعف للأخوة الذين قدموا من الدول العربية، وتجشموا عناء السفر للمشاركة في هذا الحفل التكريمي، دفعتهم إلى ذلك قيم الوفاء والأصالة التي من معينها ينهلون، وقيم النبل والمروءة التي بها يتسمون.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

❖ ❖ ❖

دون كيشوت... مازال يعيش بيننا

رئيس التحرير
علي القيم

هذه السنة (٢٠٠٥) هي سنة الاحتفال بذكرى مرور (٤٠٠) سنة على صدور الطبعة الأولى من العمل الروائي الملحمي «دون كيشوت» للكاتب الإسباني الشهير «سرفانتس» (١٥٤٧-١٦١٦) وقد بدأت الاحتفالات الكبرى منذ ١٦ كانون الثاني في خمس مدن في العالم هي «مدريد- باريس- بروكسل- دالاس- مكسيكوسيتي- وسان بطرسبورغ.

وبهذه المناسبة، وجدت في مكتبتي المتواضعة ثلاث ترجمات عربية لهذه الرواية الرائعة، الأولى قام بها عبد الرحمن بدوي، والثانية

ترجمها سليمان العطار، والثالثة نقلها بدقة جميلة الزميل رفعت عطفة، وكم كانت المفارقة عندما انتهيت من قراءة هذه الرواية للمرة الثالثة أو الرابعة على فترات زمنية متباعدة، ما وجدته فيها من تفسيرات لعصر التحولات التي مرّ بها بطل الرواية، فقبل أربعمئة سنة كانت أوروبا في حال من التحولات من العصور القروسطية، إلى العصور الحديثة، وبالتالي فهذه الرواية تعبّر عن أزمة الفرد الذي لايتكيف مع التغيير، في زمن التحولات، ولو نظرنا إلى «دون كيشوت» الذي يصور هذه الأزمة، فسنجد أنه رجل يعيش في عصره، في حين أن عقله ينتمي إلى عصر آخر، أي أنه كان يعيش في عصر التحولات، بينما عقله مايزال يعيش في عصر لم يعد موجوداً ونحن في عالم اليوم، مازلنا نحارب طواحين الهواء- «دون كيشوت» مازال يعيش بيننا بأحلامه وأوهامه، في شكل أو بآخر.. نشبهه في مأزق الأحلام الذي يحبطنا باستمرار، ولاينفك يدفعنا كي نحقق أمراً لاقدرة لنا عليه، ونعلم أننا لانقدر عليه.. لقد كان «دون كيشوت» منسجماً مع نفسه ومتناقضاً مع العالم من حوله، ولم يكن يبحث عن حل وسط ولا كان بإمكانه أن يفيد من تجاربه المريرة مع الحياة.. هو في المحصلة الأخيرة أحمق طيب، يقتله البشر ويبكون عليه.

* * *

لقد كتب عن «دون كيشوت» دراسات كثيرة، في مختلف أنحاء العالم، وسوف يظل يكتب عنها وعن تأثيرها في الأدب العالمي لسنوات طويلة، وعن هذه الشخصية وعلاقته بالعالم وصفاته وشطحات لياليه التي تبعث على السخرية والضحك ولاتثير الاشمئزاز أو الاستهزاء ولاشك أن هذا التحول في مسار الشخصية كان جزءاً من تغيّر أكبر وأشمل طرأ على العصر كله..

المشكلة الأساسية التي واجهت الفارس الإسباني، هي مشكلة إنسانية عامة، وإن كانت تقل في درجتها وخطورتها عند الإنسان العادي، وأن الجنون الذي يبدر عن

ذلك الفارس إنما يعبّر عن موقف الإنسان المثالي عندما يواجه واقعاً لايرتضيه ولايقبله ولايملك حياله سوى إطلاق العنان لخياله كتعويض عن التغيير الذي يجب أن يحدثه فيه.

لقد تعاطفت الدراسات التي كتبت عن «دون كيشوت» بشكل كبير معه، واكتسبت محاولاته المتكررة واليائسة لإصلاح العالم، لوناً من النبل الذي اعتبروه خير تعبير عن الإنسان كوجود مثالي، وكان أكثر مابهر هذه الدراسات وأصحابها، أن السخرية وروح الفكاهة التي تسود العمل بأسره قد استطاعت أن تحطم الكثير من الأصنام، وعلى قمتها تلك المفاهيم الخيالية التي كانت سائدة في القرن السادس عشر، وتلك الحكايات غير الواقعية عن بطولات خيالية لأبطال تفوق قدراتهم قدرات البشر.. يقول أحد النقاد حول هذا العمل: «ما كاد هذا العمل يظهر حتى تبددت أفكار الفروسية كما يذوب الثلج عند طلوع الشمس، واستيقظت الإنسانية كما لو كانت في حلم، وضحك الناس على أنفسهم لأنهم سمحوا لهذا العبث أن يسيطر عليهم لفترة طويلة، وتعجبوا كيف لم يكتشفوا هذه الحقيقة من قبل»..

لقد تسبب «دون كيشوت» في موت الروايات الرومانسية القديمة، وأنجب الرواية الجديدة، فمن يومها تخلّى الأدب الروائي عن حجمه الهائل ومظهره المخيف، وطريقته الطائشة، ونزل إلى مستوى الحياة العادية، وخاطب الإنسان كند له وكصديق مهذب مرح.. لقد كانت سخرية «سرفانتس» في «دون كيشوت» سلاحاً مدمّراً للقيم البالية، وأداة للتغيير والإصلاح، لذلك ليس غريباً أن اعتبر هذا الأديب، المؤسس الحقيقي للرواية العالمية، ولاشك أن الاهتمام العالمي بـ(دون كيشوت) يرجع إلى الهجوم الذي شنته هذه الرواية على الروايات الخيالية الرومانسية وماتحويه من قصص لاأساس لها من الصحة.

❖ ❖ ❖

يعد عنصر السخرية واحداً من أهم الجوانب التي جعلت من «دون كيشوت» عملاً متميزاً فريداً، وقد لاقت الطريقة التي استخدمها «سرفانتس» لإشاعة المرح والضحك البريء من ناحية، ومحاولة إصلاح المجتمع من ناحية أخرى «استحساناً كبيراً من مفكري ذلك العصر.. استحساناً حدا بالروائيين منهم أن يحاولوا تقليد هذا العمل بطريقة أو بأخرى، وإحداث تغيير في مجتمعهم يماثل ما أحدثه «سرفانتس» في بلاده.

تدور أحداث رواية «دون كيشوت» حول نبيل إسباني ناهز الخمسين من العمر، ويعيش في إحدى قرى «لامانشا» وقد أمضى معظم وقته في قراءة الروايات الخيالية التي كانت واسعة الانتشار في هذا العصر، وتدور أحداثها حول الفروسية والبطولة والأعمال الخارقة التي يقوم بها فارس أو آخر، ويطلق اسم «الفارس الجوال» على هذا الفارس، لأنه يقوم دائماً بالترحال من مكان إلى مكان سعياً وراء مغامرات جديدة، أو عملاً على تحقيق رغبة محبوبته، والتي دائماً ما تطالبه بأعمال لايستطيع إنسان عادي القيام بها..

لقد شغف «دون كيشوت» بهذه الروايات شغفاً وصل إلى الحد الذي جعلها تسيطر عليه سيطرة كاملة على عقله، فأصبح يخلط بين الواقع والخيال، بل وأصبح يرى أحداث هذه الروايات كحقيقة واقعة لاشك في صحتها، ويحاول محاكاتها أو حتى التفوق عليها، كما أصبح يرى العالم من خلال المنظار التي تقدمه، وفقد القدرة على رؤية الواقع كما هو، أو كما يراه الآخرون.

وهكذا دفعت هذه الروايات بدون كيشوت إلى حافة الهوس والجنون، فخرج يمتطي جواده، بصحبة خادمه «سانشو» ممتطياً حماره، ويحمل رمحه مرتدياً درعه، ومتخيلاً نفسه فارساً هماماً يجول العالم، ليقهر الظلم ويدافع عن الضعفاء.. وبالرغم من نواياه الطيبة، فإن «دون كيشوت» قلما كان ينجح في درء الظلم عن

المظلومين، لأن الطريقة التي يستخدمها في الدفاع عنهم ينقصها العقل والتعقل والفهم السليم للواقع..

لم يجعل «سرفانتس» بطله إنساناً مجنوناً لايستطيع التفكير، بل جعله قادراً على تقديم الحجج وإبراز البراهين، وإن كانت المقدمات التي يبدأ منها خاطئة دائماً، وعلى سبيل المثال نجده حائراً يفكر كيف يعبّر عن خضوعه التام لمشيئة حبيبته «دالسينيا» وهي حبيبة لاوجود لها إلا في خياله، وكيف يكفّر عن أخطائه لكي ترضى عنه، ولهذا يحاول أن يجد مثالاً يقتديه في الفرسان القدماء.. وربما كان من أهم أسباب بقاء «دون كيشوت» كعمل أدبي ناجح وخالد عبر القرون، هو أن «سرفانتس» لم يصوّر بطله كرجل مسلوب العقل تماماً، لايثير اهتمام القارئ أو تعاطفه بل جعله إنساناً تتسلط على عقله أوهام معينة، وإن لم تنف عنه صفة الآدمية، فدون كيشوت، لاينقصه الذكاء، أو الشهامة أو الإقدام، وهي لاشك صفات تثير إعجاب القارئ وتقربه منه، والقارئ إذ يضحك على مغالاة هذا الفارس في محاولته تقليد سلوك عصر من الفروسية قد مضى وولى، فهو يدرك أن لدى كل إنسان نقطة ضعف يمكن أن تجعل منه شخصاً لايختلف كثيراً عن «دون كيشوت».

ولاشك أن التناقض بين السيد وخادمه من أبرز سمات هذه الرواية، بل إنه ليصعب أن نتخيل «دون كيشوت» دون خادمه، فهما يمثلان إلى حدّ كبير وجهين أساسيين للطبيعة الإنسانية، فإذا كان «دون كيشوت» يمثل العقل فسانشو يمثل الجسد أو الغريزة، وإذا كان «دون كيشوت» يعبّر عن مثالية الإنسان غير الواقعية، فإن «سانشو» يمثّل فطنة الإنسان الغريزية التي لاتأخذ في حسبانها الأفكار المجرّدة، بل تسعى إلى إشباع الحاجات الأساسية للإنسان.. ويمكن القول إن التناقض بين الاثنين يولد نوعاً من السخرية لاينصب على واحد فقط منهما دون الآخر.

❖ ❖ ❖

أربعة قرون مرّت على الإصدار الأول لرواية «دون كيشوت» التي تؤكد كلما عدنا إليها أننا لسنا غرباء عن ثقافة «سرفانتس» ولاعن حكاياته التي يتنوع فيها السرد، وتتماهى الشخصيات بعضها ببعض، لأنها مازالت ثقافة مشهدنا اليومي الذي يهيمن عليه الشفوي والمحكي، ويتمازج فيه الحلم بالوهم.

في «ذكرى دون كيشوت» كتب الأديب الكبير «محمد بنيس» يقول: «أنا متيقن من أن دون كيشوت ينفعنا اليوم في استرجاع الصورة، هؤلاء المثقفون الذين كانوا في عز مراهقتهم يقرأون عن عالم وعن قيم، ثم في لحظة عثروا على أنفسهم وهم يحاربون من أجل تجسيد ماقرأوا.. كل واحد من هؤلاء كان دون كيشوت معاصر، القراءة أفسدت العقول، القراءة فتحت النوافذ وبنت الجسور، القراءة وضعت إلى جنب كل قارئ فرساً وسيفاً ودرعاً وسانشو مهذباً لبيباً وتلك قصة نحتاج إلى روايتها، هؤلاء الذين غلبت ثقتهم على ذكائهم، هم الذين علينا أن نفهم اليوم ما الذي كان وقع لهم.. زمننا يسخر مما كنّا نقرأ، ومن رد فعلنا على ما كنّا نقرأ..».

رؤيا «محمد بنيس» قد نختلف معها أو نتفق، ولكننا نستمد منها قراءة الكلمات والأفكار في زمن كانت الكتب هي الطريق إلى زمن منفتح، ولم نكن نحسّ فيه أننا خارج الزمن، فما فعله «دون كيشوت» في الأدب العالمي كبير جداً، وصورته كان «المثقف العربي» يتماهى معها في أكثر حالات حياتنا الثقافية والاجتماعية.

❖ ❖ ❖

الدراسات والبحوث

المنزع العقلاني في الأدب العربي

د. إحسان النص (*)

العصر الجاهلي

قد يبدو لبعض من يقف على أدبنا في العصر الجاهلي أن ذلك الأدب كان خلواً من النظرات العقلانية لكونه عصر جهل وتخلّف ثقافي، ولانصراف الشعراء فيه إلى شعر الحماسة والقتال والهجاء الذي كان يمثّل حياة القبائل العربية عصرئذ، وكانت حياتهم قائمة على شن الغارات والغزو بدافع العصبية القبلية وطلب المعاش في بيئتهم القاسية الضنية بالخيرات، وكان هم القبائل فيها انتجاع المراعي وموارد المياه التي لا حياة للقبيلة من دونها.

(*) د. إحسان النص: كاتب وأديب وباحث -سورية.

- العمل الفني: زهير حسيب.

وكان الغزو ضرورة حيوية فرضها تنازع البقاء بين القبائل. فهذه البيئة لم تكن تسمح بنشوء حياة اجتماعية يسودها الأمن والسلم ولابنشوء حضارة راقية وحياة فكرية ناضجة.

وهذا التصور غير بعيد عن واقع الحياة عصرئذ، ولكن من يقرأ الأدب الجاهلي، شعره ونثره، قراءة متأنية لايملك إلا أن يعجب بما كان لأولئك الخطباء والشعراء، على بعدهم عن مراكز الحضارة، من نظرات عقلانية تتخذ في كثرتها صور الحكمة والمثل والوصايا.

وهمنا في بحثنا هذا استخلاص قبسات من النظرات العقلانية من خلال ما وصلنا من نماذج الأدب الجاهلي شعره ونثره.

أولاً: في النثر

أُثرت عن العصر الجاهلي طائفة من الأمثال والحكم والأقوال السائرة ونماذج قليلة من الخطب. فإذا استقرأنا هذا الموروث الجاهلي نرى أنه لايخلو من نظرات سديدة. وهي تنبئنا أن القوم كانوا على حظ من العقلانية، ولم يكونوا كلهم قوماً انفعاليين يتصرّفون في أفعالهم وفق ماتمليه عليهم عواطفهم وأهواؤهم وردود أفعالهم، من غير أن يحتكموا إلى رأي ناضج ونظرة عقلانية وتوقع عواقب أفعالهم وتصرفاتهم. فكانت القبيلة إذا دهمها خطب اجتمع عقلاؤها في ناديهم وتداولوا الآراء في موقفهم من هذا الخطب، ولم يكن سيد القوم ينفرد بإصدار أوامره وإنما يلجأ إلى استشارة مجلس القبيلة، ثم يأخذ بالرأي الذي يراه أصوب. ففي يوم شعب جبلة مثلاً، وهو أشهر الحروب القبلية في العصر الجاهلي، كانت قبيلة عبس قد نزلت في جوار بني عامر بعد نزوحها من ديارها من جرّاء حرب داحس والغبراء، فقبلت بنو عامر إجارتها والتزمت الدفاع عنها، فلّما تألّبت عليهما قبائل تميم وذبيان وأسد وكندة وصمدوا صمد بني عامر وحلفائها لقتالهم، جمع سيد بني عامر الأحوص ابن جعفر الكلابي عقلاء الحيين واستشارهم في خطة مجابهة أعدائهم، وهم يفوقونهم كثرة، فأدلى عقلاء القوم بآرائهم، فلم يرتض الأحوص أيًّا منها. ثم استشار عمرو بن عبد الله بن جعدة فأشار عليه باللجوء إلى شعب جبلة وإحراز النساء والذراري والأموال (الإبل) في أعلاه، وبجوارهم الماء، وبإظماء الإبل. فإذا قدم عدوهم اضطروا إلى الإقامة في أسفل الشعب، ولأماء لديهم، فإذا حاولوا الصعود إليهم أرسل عليهم الإبل الظماء ورموهم بالحجارة. فأعجب الأحوص بهذا الرأي وأخذ به، فلما أقبلت القبائل المعادية أرسل عليهم الإبل الظماء فاكتسحت كل ما صادفته ورماهم بنو عامر بالحجارة. فكان النصر



حليفهم وقتل من عدوهم جمع غفير وقتل قائدهم لقيط بن زرارة التميمي.

وفي أمثال العرب وأقوالهم وحكمهم ماينبئ باحتكامهم إلى النظر العقلاني، والحكمة في ذاتها هي نظرة عقلانية، وحكمهم مستمدة في جلّها من تجاريبهم في الحياة، فمن أمثالهم وحكمهم مايدعو إلى التروّي في الأمور الداهمة وعدم التسرّع إلى الشر. وهو قولهم «إذا نزا بك الشرّ فاقعد به»، ومنها ما يدعو إلى عدم الأخذ بالرأي بعد فوات الوقت وهو قولهم «شرّ الرأي الدّبري»، ومنها ما يدعو إلى الصمت حينما يكون أجدى من الكلام وهو قولهم «الصمت حُكم وقليل فاعله»، ومنها ما ينفّر من الظلم لسوء عاقبته وهو قولهم «الظلم مرتعه وخيم» ومنها مثل يضرب للخبير في الأمر وهو قولهم «عند جهينة الخبر اليقين». ومنها ما يدعو إلى التبصّر بعواقب الأمور وهو قولهم: «العاقل من يرى

مقرّ سهمه من رميته». ونحوه قولهم:«قبل الرمي يراش السهم». ومن أمثالهم ما يدعو إلى تدقيق النظر في الأمر قبل الإقدام عليه:«قلب الأمر ظهراً لبطن» وفي التهيؤ للأمر قالوا: «ليس للأمور بصاحب من لم ينظر في العواقب»، ومنها ما يدعو إلى تدبر الأمر بالعقل قبل الإقدام عليه وهو قولهم:«إذا نُصر الرأي بطل الهوى».

وقد أُثر عن حكيم العرب في الجاهلية أكثم بن صيفي خطب وأمثال وحكم كثيرة تدل على رجاحة عقله ونفاذ بصيرته منها قوله:«أول الحزم المشورة» وقوله:«عدو الرجل حمقه وصديقه عقله» وقوله:«كفّوا ألسنتكم فإن مقتل الرجل بين فكّيه» وقوله:«المرء يعجز لا المحالة»، وقوله:«ويل لعالم أمر من جاهله».

وينسب إلى أبجر بن جابر العجلي قوله:«أكثر من الصديق فإنك على العدو قادر».

وقد وصلت إلينا طائفة من الخطب المقولة في الجاهلية، وقد لاتصح جميعها، وفي بعضها نظرات عقلانية يدور جلّها حول عدم الاغترار بالدنيا وطول البقاء فيها، ومنها خطبة أكثم بن صيفي في تعزية عمرو بن هند عن أخيه ومنها قوله:«أعلم أن الدنيا ثلاثة أيام، فأمس عظة، وشاهد عدل، فجعك بنفسه، وأبقى لك وعليك حُكمه، واليوم غنيمة، وصديق أتاك ولم تأته، طالت عليك غيبته، وستسرع عنك رحلته، وغد لاتدري من أهله، وسيأتيك إن وجدك..».

ولقُس بن ساعدة الإيادي خطبة مشهورة، ولكن أقحم فيها كلام يرجح أنه موضوع، ويقول في مستهلها:«أيها الناس:اسمعوا وعوا. من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت..»

ثانياً- في الشعر

تأمّل الشعراء الجاهليون بفطرتهم في أحداث الحياة التي تمّر بهم، وفي أحوال القوم الذين يعيشون معهم، فاستخلصوا من هذا التأمل نظرات عقلانية أودعوها أشعارهم. وليست هذه النظرات وليدة ثقافة فكرية أو فلسفية وقفوا عليها وإنما هي نظرات مستمدة من تجاربهم في الحياة ومن معاشرة الناس، وهي لدى بعضهم مستمدة من التأمل العقلي ولاتخلو من عمق ومن نفحات فلسفية.

وأقدم من أنطقته تجاربه الحكم والنظرات العقلانية الشاعر البكري طرفة ابن العبد، على صغر سنه.

إن فلسفة طرفة تنبع كلها من حتمية الموت، وهذه الحتمية هي التي وجهت سلوكه في الحياة، فالموت يتربّص بالناس لينتزع حياتهم حين يطيب له ذلك، فالرأي الصائب إذاً هو استباق حلول المنية بإرضاء شهوات الجسد وإشباع الغرائز بانتهاب

الملذات، فلا خلود لامرئ في هذه الدنيا، ولم تكن فكرة العودة إلى الحياة بعد فناء الجسد تخطر على باله، مع أن أسرته كانت - في الراجح - على النصرانية وكان شاباً يفعاً لايعنيه من الحياة إلا ملذّاتها الحسّية وفي رأسها المرأة والخمرة، وعلى تعلقه بهذه الملذات كان يضيف إليها ميله إلى خوض الوغى، وكان يجيب من يدعوه إلى تجنب هذا الميل فيقول له: أنت عاجز عن ضمان بقائي وخلودي في هذه الدنيا، فلاضير إذاً من شهود الحرب، فلم يكن طرفة يخشى خوض غمرات القتال دفاعاً عن قومه، فالحرب من هواياته المفضلة ومفاخره التي يعتد بها، وهو لايتردد في تلبية نداء قومه إذا دهمهم عدو:

إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني
عنيت فلم أكسل ولم أتبلّد

ولست بحلاّل التلاع مخافة
ولكن متى يسترفد القوم أرفد

وهو يلخص غايته من الحياة في أمور ثلاثة: المرأة، والخمرة، وخوض الوغى:

فلولا ثلاث هنّ من حاجة الفتى
وجَدِّك، لم أحفل متى قام عُوّدي

فمنهنّ سبقي العاذلات بشربة
كُميت متى ماتُعلَ بالماء تُزبد

وكرّي إذا نادى المضاف مُحنَّباً
كسيد الغضا ذي السَّورة المتورّد

وتقصير يوم الدَّجن والدجن معجب
ببهكنة تحت الطِّراف المعمّد

وفلسفته الساذجة تدور كلّها حول حتمية الموت، فالمنية تغتال الفقير المعدم كما تغتال الغنيّ المترف، فلاجدوى إذاً من ادّخار المال والامتناع من الإقبال على اللّذات، فالصواب إرواء شهوات النفس قبل حلول المنية:

كريم يروّي نفسه في حياته
ستعلم إن متنا غداً أيّنا الصّدي

أرى قبر نحّام بخيل بماله
كقبر غويّ في البطالة مفسد

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى
لكا لطِول المرخى وثنياه باليد

تلك هي خلاصة نظرة طرفة العقلانية إلى الحياة والموت، وهي - كما نرى - نظرة مادية من نحو ومعنوية من نحو آخر، فالتعلق بمعاشرة النساء ومعاقرة الخمرة تبرز الجانب المادّي من نظرته، وخوض الوغى ذوداً عن قومه وعمن يستجير به تبرز الجانب المعنوي.

* * *

إن موضوع الموت من القضايا التي

شغلت جانباً كبيراً من أفكار الجاهليين ومعتقداتهم كما شغلت فكر الإنسان في جميع أرجاء الدنيا منذ القديم وحتى يوم الناس هذا. وقد حلّت الأديان السماوية لغز الموت فجعلته غياباً مؤقتاً عن الحياة الدنيا، وسوف يعود البشر إلى الحياة مرّة أخرى يوم القيامة، وفي بعض الديانات الأخرى مايشبه هذا. أما الشعوب البدائية فلم يبلغ مستواها الفكري حداً يجعلها تتصور بعثاً للبشر بعد موتهم. وكانت الكثرة من العرب في العصر الجاهلي ترى أن الموت هو الفناء المطلق النهائي للإنسان، وما كانت تتصور أن جسم الإنسان سيعود خلقاً جديداً بعد فنائه. وقد وردت في القرآن الكريم آيات توضح هذه النظرة لدى الجاهليين ومنها قوله تعالى: **﴿وقالوا إن هي إلاّ حياتُنا الدُّنيا وما نحن بمبعوثين﴾** (الأنعام ٢٩) وقوله: **﴿وأقسموا بالله جَهدَ أيمانهم لايَبعثُ اللّهُ من يموت﴾** (النحل ٧٨)، وقوله: **﴿أإذا كُنّا عظاماً ورُفاتاً أإنّا لمبعوثون خَلقاً جديداً﴾** (الإسراء ٤٩) وقال أحد شعراء المشركين من قصيدة يرثي بها قتلى بدر (سيرة ابن هشام ٢٩/٣):

يخبّرنا الرسول بأن سنحيا
وكيف حياة أصداء وهام

على أن جماعة من أهل الجاهلية كانت تؤمن ببعث الأجساد بعد فنائها، وقد ارتبطت هذه العقيدة بشعائر وثنية.

فكذلك نرى أن موضوع الموت والبعث كان من القضايا التي شغلت أفكار الجاهليين، وقد وجدنا صداها لدى طرفة بن العبد، ونجدها عند شعراء جاهليين آخرين. فالحديث عن حتمية الموت وفناء البشر يتردد كثيراً في أشعار الجاهليين، وهم يؤيدون نظرتهم بذكر من هلك من الأمم والملوك. من ذلك قول الأسود بن يعفر:

ماذا أؤمّل بعد آل محرّق
تركوا منازلهم وبعد إياد
أهل الخورنق والسّدير وبارق
والقصر ذي الشرفات من سنداد
جرت الرياح على مكان ديارهم
فكأنهم كانوا على ميعاد
فإذا النعيم وكلّ مايلهى به
يوماً يصير إلى بلىً ونفاد

ونحوه قول لبيد بن ربيعة في جاهليته:

بلينا وماتبلى النجومُ الطوالعُ
وتبقى الجبال بعدنا والمصانع
وما المرء إلاّ كالشهاب وضوئه
يحور رماداً بعد إذ هو ساطع

وكان عديّ بن زيد العبادي من أولي التفكير الناضج، وله حكم كثيرة تدور حول حتمية الموت ومنها قوله:

من رأيت المنون خلّدن أو كـا
ن عليه من أن يضام خفير
أين كسرى كسرى الملوك أنو
شروان أم أين قبله سابور
وبنو الأصفر الكرام ملوك الـنا
س لم يبق منهم مذكور

وكان كثير من أهل الجاهلية يرى أن التمائم والرقى لها القدرة على ردّ الأذى عن الإنسان ولكن كان من شعراء الجاهلية من رأى أن الاستعاذة بالتمائم والرقى لاجدوى منها في رد غائلة الموت، قال الممزّق العبدي:

لو كنت في بيت تَسدّ خصاصَه
حواليّ من أبناء بكرة مجلس
ولو أن عندي حازيان وكاهن
وعلّق أنجاساً عليّ المنجّس
إذا لأتتني حيث كنت منيّتي
يخبّ بها هادٍ إليّ معفرِس

ولزهير بن أبي سُلمى نظرة عقلانية إلى الموت، فوقوع المنية لايخضع لقانون في وسع المرء أن يتعرّفه، فالمنية تصيب الفتى كما تصيب الشيخ الهرم، فهي أشبه بناقة عمياء تخبط على غير هدى:

رأيت المنايا خبطَ عشواءَ من تُصب
تمته ومن تخطئ يُعمّر فيهرمِ

ولايجدي المرء هروبه من المنية ولو ارتقى أسباب السماء:

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه
وإن يرق أسباب السماء بسُلّم

ومع أن الجاهليين كانوا لايرون في الغزو ما يوجب اللوم، بل هو أمر فرضته أحوال المجتمع الجاهلي والصراع على البقاء في بيئة لايتوفر فيها الطعام والماء، ومع أن الحرب مفروضة على أبناء القبيلة ذوداً عن حياضهم وسعياً وراء موارد العيش، فإن شاعراً عاقلاً منهم نفّر من الحرب وبصرّ القوم بعواقبها الوخيمة، وهو زهير بن أبي سلمى الذي قال أبياته المشهورة من معلقته:

وما الحرب إلاّ ما علمتم وذقتم
وما هو عنها بالحديث المرجَّم
متى تبعثوها ذميمةً
وتضرَ إذا ضرّيتموها فتَضرم
فتعرككم عركَ الرحى بثفالها
وتلقح كِشافاً ثم تُنتَج فتُتئم

ولم يخل المجتمع الجاهلي من الحكماء ذوي الرأي وأهل الحجا، وقد ذكرهم معاوية بن مالك بن جعفر بقوله:

أعوّد مثلها الحكماء بعدي
إذا ما الحقّ في الأشياع نابا

وبهذا البيت لُقب معوّد الحكماء.

ولعبد قيس بن خفاف البرجمي قصيدة من عيون الشعر الجاهلي يوصي فيها ابنه حين أحسّ بدنو منيته، وفيها ما يدل على رجاحة رأيه وعقلانيته، يقول في أولها:

أجُبيل إن أباك قارب يومه

فإذا دُعيت إلى العظائم فاعجلِ

أوصيك إيصاء امرئ لك ناصح

طبن بريب الدهر غير مغفّلِ

ولعمرو بن الأهتم وصية مماثلة قدمها لابنه ربعي ليهتدي بها في التعامل مع عشيرته ومنها قوله:

لقد أوصيت ربعيّ بن عمرو

إذا حزبت عشيرتك الأمور

وفيما يوصيه بالجود على عشيرته وموافقتهم في أمورهم.

ومن تجارب بعض الشعراء معاشرة النساء قول عبدة بن الطبيب:

فإن تسألوني بالنساء فإنني

بصير بأدواء النساء طبيبُ

إذا شاب رأس المرء أو قلّ ماله

فليس له في ودّهن نصيب

يرون ثراء المال حيث علمنه

وشرخ الشباب عندهن عجيب

وقد وقف الشاعر الجاهلي حائراً في مواجهة الغد، فهو لايدري من أمره شيئاً، ويصوّر هذه الحيرة قول امرئ القيس:

ومايدري الفقير متى غناه

وما يدري الغني متى يموتُ

وماتدري إذا يمّمت أرضاً

بأي الأرض يدركك المبيت

ونحوه قول المثقّب العبديّ:

وما أدري إذا يمّمت أرضاً

أريد الخير أيّهما يليني

ألخير الذي أنا مبتغيه

أم الشرّ الذي هو مبتغيني

ومن الشعراء من رأى في طول البقاء عناء له وشقاء، من ذلك قول الحطيئة:

لعمرك ما رأيت المرء تبقى

طريقته وإن طال البقاء

يصبّ إلى الحياة ويشتهيها

وفي طول الحياة له عناء

وهذه نظرة تشاؤمية سنجدها عند المعري فيما بعد.

ومن شعراء الجاهلية من دعا القوم إلى إعمال الفكر في أمور الدنيا والاتعاظ بأحداثها، ليتبينوا طريقهم فيها. من ذلك قول عدي بن زيد:

أعاذل من لم يحكم النفس خالياً

عن الجهل لم يرشد لقول مفنّدِ

كفى واعظاً للمرء أيام عمره

تروح له بالواعظات وتغتدي

ومنهم من دعا المرء إلى السؤال عما يجهله من أمور الحياة والتماس العلم والمعرفة بأحداثها، نحو قول وعلة بن الحارث الجرمي:

إذا كنت من بلدة جاهلاً

وللعلم ملتمساً فاسألِ

فإن السؤال شفاء العمى

كما قيل في الزمن الأول

ومنهم من أقرّ بأن معرفة الغيب لاسبيل إليها مهما أعمل المرء الفكر فيها، وفي هذه النظرة مفارقة لما كان يدّعيه الكُهّان والعرّافون عصرئذ من الاطلاع على أمور الغيب. وخير مثال لهذا الموقف العقلاني قول زهير بن أبي سلمى في معلقته:

وأعلم علم اليوم والأمس قبله

ولكنني عن علم ما في غدٍ عمي

ومن المعتقدات الباطلة التي كانت شائعة في الجاهلية الاستعانة بالتمائم والرقى لدفع الشرّ عن الأطفال وغيرهم، والتشاؤم ببعض ظواهر الطبيعة وحركات الطير والحيوان، وهذه المعتقدات ظلّ كثير منها قائماً بعد الإسلام لدى بعض القوم، لأن الطبيعة الإنسانية تعتريها الهواجس والخواطر فتلتمس تعليلاً لها من مشاهد الحياة وأحداثها، وهذه المعتقدات تنافي النزعة العقلانية، وقد أنكرتها طائفة من شعراء الجاهلية، من ذلك قول ينسب إلى طرفة بن العبد:

إذا ما أردت الأمر فامضِ لوجهه

وخلّ الهوينى جانباً متنائيا

ولايمنعك الطيرُ مما أردته

فقد خُطّ في الألواح ما كنت لاقيا

ونحوه قول الشاعر المخضرم ربيعة ابن مقروم الضبّي:

أصبح ربِّي في الأمر يرشدني

إذا نويت المسير والطلبا

لاسانح من سوانح الطير يثنيـ

ـني ولاناعب إذا نعبا

ونحوه قول أفنون التغلبيّ صريم بن معشر:

يا أيها المزمع وشك النوى

لايثنك الحازي ولا الشاحج

ولاعول نجشت كُدّسا

خارجها من غمرة والج

فاقصد لأقصى همة نضوها

قد يدرك المشبوبة الحادج

[الحازي: الكاهن الذي يتنبأ بأمور الغيب من النظر في أعضاء الإنسان وملامحه.الشاحج: المراد به هنا الغراب، وكانوا يتشاءمون بشحيجه، والشحيج أيضاً

صوت البغل. وكانوا يتشاءمون إذا رأوا وعلاً أعضب، أي مكسور القرن. المشبوبة: الشعرى. حدجه ببصره: أحدّ النظر إليه].

وكان من عادة الجاهليين الاستقسام بالأزلام، أي التنبؤ بأحداث المستقبل من طريق الاستعانة بالسهام المعروفة بالأزلام، والزُلم لغة (بفتح الزاي وضمها): القدح الذي لاريش عليه، والقداح هي السهام التي كانوا يستقسمون بها. وقد نهى الإسلام عن هذه العادة في قوله تعالى:﴿**إنما الخمرُ والمَيسر والأنصاب والأزلام رجسٌ من عمل الشيطان فاجتنبوه**﴾(المائدة ٩٠) وقوله تعالى:﴿**وأن تستقسموا بالأزلام** ذلكم فسق﴾ (المائدة ٣). وجاء في (لسان العرب) مانصه«الأزلام كانت لقريش في الجاهلية، مكتوب عليها أمر ونهي، وافعل ولاتفعل، قد زُلمت وسُوّيت ووضعت في الكعبة، يقوم بها سدنة البيت.

فإذا أراد رجل سفراً أو نكاحاً أتى السادن فقال: أخرج لي زلماً، فيخرجه وينظر إليه، فإذا خرج قدح الأمر مضى على ماعزم عليه، وإن خرج قدح النهي قعد عما أراد.

على أن الاستقسام بالأزلام كان شائعاً في غير قبيلة قريش، يلجؤون إليه إذا اعتزموا القيام بأمر هام. ولكن من الجاهليين من رفض التسليم بنتيجة الاستقسام، فيذكرون أن امرأ القيس لما أراد المضي لقتال بني أسد طلباً بثأر أبيه، استقسم بالأزلام لدى صنم قومه (ذي الخلصة)، فخرج الناهي، فضرب وجه الصنم بالقدح وقال: لو أبوك قُتل ماعقتني. وينسب إليه رجز قاله في هذه المناسبة وهو قوله:

لو كنت ياذا الخلَص الموتورا

مثلي وكان شيخك المقبورا

لم تنه عن قتل العداة زورا

ومن شعراء الجاهلية من رأى أن شأن المرء إنما يبنى على عقله ومنطقه لاعلى هيئته ومنظره، قال زهير بن أبي سلمى:

لسان الفتى نصف ونصف فؤاده

فلم يبق إلا صورة اللحم والدم

وكائن ترى من صامت لك معجب

زيادته أو نقصه في التكلم

فكذلك نرى أن من الشعراء الجاهليين من كان يستقبل أمور الحياة بموقف عقلاني، وهؤلاء العقلانيون كانوا قلة، فجلّ شعراء الجاهلية كان سلوكهم انفعالياً عاطفياً مبنياً على ردود الفعل الآنيّة، ومستقى من أحوال المجتمع الجاهلي التي فرضت على من يعيشون في ظله ضروباً من التصرف وقيماً وأعرافاً لاسبيل إلى تجاوزها والتمرد عليها، ولم يجرؤ على تحدّيها والخروج عليها إلا قلة منهم ومن هؤلاء الشعراء الصعاليك.

٢٨

الـتـراسل بين الذاكرة والصورة

د. نذير العظمة(*)

كثيرًا ما تتهم الحضارة العربية أنها حضارة ذاكرة أكثر منها حضارة باصرة واختبار. فلذا يستنتج المتهمون خطأ أن فنون السمع لديها أقوى من فنون العين. وأن العربي يعول على الغناء والشعر أكثر مما يعول على التصوير والرسم للتعبير عن ذائقته الجمالية، خلافًا للحضارات الأخرى.

هل تهيمن الذاكرة السمعية على الحضارة العربية وأن الذاكرة البصرية أقل أهمية منها؟! وإذا كان ذلك صحيحًا فكيف نفسر الصور الشعرية الرائعة عن الطبيعة والمرأة والخيل والليل والبيداء وما إليه في قصائدنا المعلقة وغيرها. ثم كيف نفسر التصوير

(*) د. نذير العظمة: شاعر وباحث وأديب سوري.

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

الفني في القرآن الذي يتوجه إلى الوجدان والمخيلة من خلال العين والسمع وكيف نفسر فنوننا البصرية في الطين والحجر والمعدن، وكيف نفسر تطور الخط إلى فن قائم بذاته؟

هنالك شواهد كثيرة في شعرنا العربي منذ الجاهلية عن تراسل العين والسمع تنم عن ذاكرة بصرية مرهفة، فكيف يمكننا أن نفهم هذا النقد الذي يحرم العربي وحضارته من الذاكرة البصرية وفنونها حتى إن الأمر يتخذ مسارًا أكثر إجحافًا حينما نجعل السماع مرجعية عليا للعربي المعاصر. فالقصيمي في صيحته المشهورة « العرب ظاهرة صوتية» ينقل القضية إلى أوج تأثيرها الدرامي. ويصم الحضارة كلها بالاعتماد على السمع لا على البصر وما يتصل به من مباشرة وقراءة ومشاهدة واتصال وخبرة. لكن العرب ربما عوّلوا على السمع والصوت أيام كانت البداوة أغلب والرواية هي الواسطة الأساسية للمعرفة. أما وأنهم قد خرجوا من بطن الجزيرة، وقارعوا الحضارات الأخرى من فارسية ورومانية في عقر دارهما، فإنهم ولا شك قد أخذوا بأسباب الحضارة فعربوا الدواوين مع عبد الملك بن مروان وقاموا قبلها بالتدوين لقرنين من الزمان وأنشأوا مدرسة الحكمة، مع المأمون واستوعبوا وتمثلوا تراث الآخر في عصر الامتزاج الثقافي وأنشأوا فنونًا بصرية رائعة في العمارة والرسم والنقش في مساجدهم ودورهم وقصورهم وأسواقهم ومرافقهم العامة. فالسمع والشعر لا يكفيان وحدهما وإنما العين زاحمت السمع في تلك الفنون حتى إن كثيرًا من مخطوطاتهم تأنقت في الرسم والخط على أنواعه .فقد أصبحت إضافة إلى التجليات الفنية الأخرى مآثر وميراثًا مهما لمعرفة هويتهم في تلك الفنون.

فعين البحتري على سبيل المثال – دون أن نهمل عيون الشعراء الآخرين – لم تكتف بعمارة الإيوان بل نقلت لنا صورة كاملة عن المعركة المرسومة على جدران القصر بين روم وفرس وهي من ميراثنا الفني الذي لا يبلى.

ومع مدرسة الألسن في حركة التحديث قام العرب بكرة أخرى في الاستيعاب المعرفي، وباكتشاف حضارات الجذور القديمة من بابلية وسورية وفرعونية أغنت العين بفنون عديدة زادت في مساحة الرؤية الجمالية للعين العربية التي أخذت تحول المسموع إلى مرئي والمرئي إلى مسموع في تزاوج الشعر مع الفنون الأخرى.

فالميراث الأندلسي تحول مع نذير نبعه أو كثير منه إلى لوحات ولائم بهجة للعين صارت المعلقات مع محمد العجلان وفنانين آخرين صورًا مرئية بعد أن كانت تروى

وتنشد، فأبدع العجلان المعلقة الثامنة مغامرًا في تحويل الحرف العربي من إشارة تقرأ إلى رؤية بصرية تمتع وتدهش. وأقام الأمير خالد الفيصل معرضًا خاصًا بمحاولاته التي استوحى فيها الشعر العربي من المعلقات إلى الأندلس نماذج مختارة منها أصبحت مساحة رؤية جمالية للعين بعد أن متعت السمع والوجدان لعصور عديدة.



إن تراسل المخيلة والعين هو من أهم الروافد التي رفدت الشاعرية العربية فأنتجت لنا قصائد منطوقة محولة عن رسوم ونقوش ونحائت رغم أنها ليست وافرة ولكنها متوفرة في أغلب تقاليدنا الشعرية في أغلب العصور.

لقد زودت الفنون التي تعنى بحاسة العين كالرسم والنحت والتصوير والمعمار الشعر وأغنته كفن سمعي بجماليات الصورة في قصائد كثيرة، وقد عبرت في مجملها عن حس فني وتذوق سام يعبر عن ميل فطري إلى الجمال لا عن وعي نظري، أو مفهوم عقلي كما عند الإغريق، فالفنون تتراسل من خلال المخيلة والحواس فيتحول المرئي من العمارة والنحت والرسم والنقش إلى مسموع في الشعر عند كثير من الشعراء، إن فن الشعر يستعير من فنون العين بعض إلهاماته وإبداعاته ويكون مؤثرًا

بالصورة المسموعة الحسية والبيانية كما تؤثر صور العين المرئية.

وهكذا فإن الشعر يصير رسماً، والرسم يصير شعراً، فكأنما هناك مخيلة إبداع مشتركة ما بين الرسام والشاعر، فما تراه عين الرسام وتثبته على اللوحة، تتلقفه مخيلة الشاعر من خلال عينه أيضاً وتحيله إلى قصيدة منطوقة تعجب وتهز كما تهز اللوحة وتعجب، وربما تكون نشوة القصيدة أكثر ظهوراً من نشوة اللوحة لأسباب يجدر بنا تأملها. فحين نقرأ إيوان كسرى والقصيدة النواسية عن الكأس وقصيدة معبد كاجوراو لأبي ريشة وغيرهم، نحس بالنشوة في الروح والجسد بينما تبقى هذه النشوة متخفية عندما ننظر إلى الرسم والنقش والنحت للوحات الفنية التي عبر عنها هؤلاء الشعراء. فالنشوة هنا نشوتان نشوة ناطقة كما في الشعر ونشوة صامتة كما في الرسم.

فما هو السر في ذلك هل هي اللغة وقدرتها على التعبير والتوصيل والسحر لنة اللون كلغة النطق تعبر وتوصل وتسحر ،ولكن كالسينما الصامتة التي تتطلب من المتلقي أن يشارك في تشكيل الكلام وتشكيل اللوحة.

هل المحاكاة التي تشدنا في قصيدة الإيوان فرسمت بالكلمات ما رسمته الألوان والأشكال على الجدران؟ هل هذه المحاكاة مشتركة بين المبدعين من الشعراء وعيونهم المتعددة مرتبطة بمخيلة واحدة وجهاز محاكاة مشترك. وإلا كيف استطاع أبو نواس أن يجمل في بيتين من الشعر ما نقش على الكأس من حركة وصورة ، هل قدرة أبي نواس على المحاكاة تذكرنا بقدرة نظيره البحتري، وهل هذه القدرة وهذه المحاكاة هي التي تهزنا بالنشوة عندما نسمع قصيدة معبد كاجوراو أو نقرأها؟! وكأن اللغة شريط يسجل عليه أبو ريشة ما تراه العين من تماثيل وصور.

فاللون لغة تعبر كذلك الحجر المنحوت أو أي مادة يصوغها الفنان والكلمات ألوان تصور وهذه المزاوجة بالإضافة إلى عنصر المحاكاة كأساس في كل الفنون هو ما يهزنا ويجلب إلينا المتعة والنشوة ناطقة وصامتة. وصور الفن في الرسم والنحت والنقش والعمارة تبرز لنا طبيعة أخرى يصنعها الإنسان فهي طبيعة على الطبيعة . فالفن ليس هو الطبيعة كما هي (فوتوغرافيا). بل هو الطبيعة من خلال الإنسان وهو ما يساوي الثقافة.

حين يصور المتنبي الأسد أو يصور وليم بليك النمر بالكلمات هذه حالة. وحين يصور لنا رسام أو نحات أو نقاش أسداً أو نمراً على الخشب أو الحجر أو المعدن فهذه قطعاً حالة أخرى.

فتعامل الفنان في كلا الحالتين في

الشعر والفنون الأخرى مع الطبيعة الحية مباشرة والشراكة هي القدرة على المحاكاة في كليهما.

ولكن عندما يأتي رسام ويرسم لا أسد الطبيعة بل أسد المتنبي، أو عندما يرسم لنا وليم بليك نمره مرة بالكلمات كما في القصيدة ومرة بالخطوط والألوان كما في اللوحة المرافقة فنحن أمام وضع مركب.

الصورة تنتج الصورة في تلك الأحوال، فالرسام والشاعر يملكان المخيلة الضرورية لتحويل أسد الطبيعة إلى لوحة منطوقة كما في القصيدة، أو لتحويل القصيدة إلى صورة مرئية كما في اللوحة. الطبيعة تبدع الفن ولكن الفن بدوره يبدع الفن والجهاز المشترك في كلتا الحالتين هو القدرة على المحاكاة والإبداع.

لماذا نعجب بسينية البحتري ولماذا نعجب بسينية أحمد شوقي التي تعارضها، البحتري استلهم قصيدته من الطبيعة مباشرة وشوقي استلهم قصيدته من قصيدة البحتري ومع ذلك فالنشوة الفنية متأتية من كلا الشاعرين والقصيدتين. نحن كمتلقين رغم تحيزنا للطبيعة والفطرة كأناس ينتمون إلى حضارة وثقافة نسلم للفن بوظيفته ودوره على الإبداع. محاكاة الطبيعة بالمعنى الأرسطي تكون أكثر تحديًا وإبداعًا عندما يحاكي الفن الفن، ويتحول المرئي إلى مسموع والمسموع إلى مرئي، فتتداخل فنون العين من رسم ونقش وعمارة بفن الشعر من خلال التراسل.

ولقد قرن أفلاطون الشاعر بالرسام كما فعل ذلك أرسطو في معرض الكلام عن نظرية المحاكاة. فإذا كان الرسام يعكس لنا عالم المثل في عالم الصور فإن الشاعر يصدر عن عالم الصورة لا عالم المثال فيكون هذا بعيدًا عن الحقيقة خطوتان بينما الرسام بعيد عنها خطوة واحدة. فوظيفة الشاعر المعرفية هي التي تهم أفلاطون هنا لا وظيفته النفسية التي فصل فيها أرسطو القول أو الوظيفة الجمالية والبنائية التي توسع فيها آخرون، فتصبح الدراما الشعرية متعة للعين وشفاء للنفس المتأزمة وانفراجًا لها، الأمر الذي لخصته نظرية التطهير عند أرسطو في دفاعه عن الشعر الذي يتمتع بوظيفة متدنية عند أفلاطون بالنسبة للحكمة أو الفلسفة.

والرسم بالكلمات كان منذ أن كان الشعر وتجسد في مطالع القرن العشرين بحركة شعرية تسمى بالـ « IMAGISTS» تبنى فيه القصيدة على تتابع الصور وتداعياتها الجمالية والنفسية رأينا جانبًا منها عند نزار قباني الذي حاول أن يصير رسامًا قبل أن يصبح شاعرًا وعند عبد الوهاب البياتي في « أباريق مهشمة» وقد درس إحسان عباس الصورة في شعره كما تتجلى مبكرًا في أواخر الأربعينيات وعند

«نذير العظمة» في ديوان غدًا تقولين كان لا سيما قصائد « مساء الشعرية» و «حكاية شتاء» وغيرهما.

لكن حركة الحداثة الشعرية انتقلت بالصورة المرئية إلى الصورة الرمز متحولة هكذا من محاكاة الصورة إلى إبداعها، وهو أمر يتطلب منا أن نتحرى المصطلح الذي نستخدمه في الكلام عن المخيلة والصورة وتراسل الحواس في القصيدة الشعرية.

هناك أربع مراتب للصورة كما يخيل إلينا:

أولاً : الصورة المطابقة، وهو مصطلح استخدمه أصحاب الحديث في معرض الكلام عن التطابق بين الصورة والهيئة الحية لذا استوجب تحريمها عند بعضهم إذا تركت ظلاً، وهي محرمة عند نفر آخر وإن لم تترك ظلاً. والتطابق في بلاغة الصورة لا يعني غير المحاكاة لصورة أصل، مما يثير الدهشة الجمالية عند الرائي للصورة والتطابق كالمحاكاة يمكن أن يكون في الشعر كما يمكن أن يكون في الرسم والفنون البصرية الأخرى. أن تصور الصورة كما هي أو كما تتلقفها العين.

ثانياً : الصورة التشكيلية أو المبتدعة وهي لا تقوم على المحاكاة لصورة كائنة أو التطابق معها بل تكون صورة من عناصر متعددة فتضيف صورة على الصورة الطبيعية فالإبداع هنا هو شرطها لا القدرة على المحاكاة،لأن المبدع هنا يحلل عناصر الصورة ويركبها فالعين وحدها ليست كافية ولابد للمخيلة أن تسهم في التركيب أو التشكيل والإبداع.

ثالثاً : الصورة الرمزية التي تفجر بنية الصورة وتركيبها في بنية رمزية وتعتمد الإيحاء والإشارة لا المحاكاة والمطابقة، ومن خلال ما تراه العين تومئ إلى ما وراء الصورة لا الصورة فحسب من أبعاد فكرية ونفسية. ومبدأ تفجير الصورة الواقعية والتوق إلى ما فوق الصورة هو نزوع من منازع الحركة السريالية التي تستوي في الشعر والرسم، ولكنها قوية الصلة بالميراث المشرقي في التصوير والرسم وما يسمى بالكولاج عند السرياليين إن هو إلا تكوين صورة تعكس الحقيقة السريالية أو ما فوق الواقعية لا الحقيقة الواقعة، وإن الخروج من المطابقة إلى الرمز في الفنون المشرقية إن هو إلا تشويه للصورة الأصل وإعادة بنائها أو تركيبها في صورة فوق واقعية متصله بالأبعاد اللاواعية لتجربة الذات الجمالية والمعرفية.

والصورة الهندسية والنباتية والحروفية والصورة البصرية عند البديعيين أقرب إلى هذا المفهوم من أي شيء آخر في اعتمادها على الإيحاء والإشارة إلى ما خلف الصورة. لا الصورة نفسها، وهذا بحد ذاته ما أدى بالفنون الإسلامية إلى التجريد للحرج

الذي يستشعره الفنان من الصور المطابقة المحرمة باللون عند الكثيرين والمباحة في الشعر.

رابعًا: الصورة التجريدية: وهي الصورة التي تمحى فيها هيأة الشيء وتكتسب هيأة مجردة من الخط واللون والحركة والتجريد هنا كما ترى هو الخروج على مبدأ المطابقة أو المحاكاة والنزوع إلى إبداع صورة من الصورة، لا انعكاس الظل الذي تتركه الحواس من الشيء على المخيلة بل أثره في النفس والذهن والصعود من الصورة إلى صورة غير موجودة أو كائنة في عالم الحس، إنها ابتكار أو إبداع للطبيعة في طبيعة فنية أخرى، تهرب من الخلقة البشرية والهيأة الحية لتومئ إليهما من وراء حجاب اللون والتشكيل والخط لذا تجد أن التجريديين في أوروبا والتكعيبيين وغيرهم وجدوا أصولهم في تجريدات الفن الإسلامي وصوره في الصور البنائية والهندسية والحروفية والبصرية والنزعة إلى الرمز وتشويه عنصر التطابق مع واقع الصورة والطموح إلى القبض على ما ورائها من إيحاء ومعنى أي تصوير باطن الصورة وروحها المتخفية في فضاء الشكل لا ظاهرها فحسب.

إن تقنيات التراسل التي خبرتها القصيدة العربية من تحويل السمعي إلى بصري والبصري إلى سمعي، وتنوعات ذلك كله في إطار الحواس الأخرى هو وسيلة المخرجين السينمائيين اليوم لتحويل النص الدرامي إلى شريط للصور المتحركة، فالفيلم سواء في صناعة السينما أو الفيديو أو التلفاز إنما يقوم على تحويل السمعي إلى بصري تلعب فيه الصورة الدور الأهم في التعبير وتأتي الكلمة كعنصر مساعد لها. وهناك دراسات مهمة في هذا الصدد ولكن ما يهمنا هنا أن تجارب الشعراء في التحويل والتراسل كانت الأسبق في تاريخ التحويل من الكلمة إلى الصورة أو من الصورة إلى الكلمة.

وإن ما حددناه من تقنيات الصورة في سياق تراسل المخيلة والعين وتراسل الفنون هي نفسها السائدة في صناعة الفيلم، والمخرجون أو أهميتهم هي في انسجام المخيلة والعين في تحويل النصوص المكتوبة والمنطوقة إلى صور مرئية. والصورة بأنواعها الأربع التي تكلمنا عنها هي المعتمدة ولكن غالبًا تهيمن الصورة الحسية المطابقة للنص في فيلم وتسيطر صورة التشكيل في فيلم آخر أو تستخدم معها الصورة الرمزحسيما يتطلبه النص الدرامي. وكثيرًا ما يدخل التجريد في اللعبة الفنية ليساعد سياق الكلمة والمعنى للنصوص وهكذا تميز تقنيات الصور في الفيلم الواحد أو يسود إحداهما بينما تعضده التقنيات الأخرى.

والمخرج كالشاعر كثيرًا ما يقلص جانبًا من النص ويمدد جانبًا آخر في تحويله الكلام إلى صور متحركة. كما يفعل الشاعر حين ينقل اللوحة إلى قصيدة أو الرسام حين ينقل القصيدة إلى لوحة، كما رأيناه في أبواب بعينها من دراستنا الحالية. فهم جميعًا يستخدمون جهاز المخيلة والعين في فضاءات متواصلة ومتقاربة.

إن خطاب السرد وخطاب اللون وخطاب الشعر تتوجه كلها إلى النفس والوجدان والمخيلة عبر الحواس.

إن سيطرة الصورة على أجهزة الاتصالات الثقافية والإعلامية جعلها مصبًا تتحول إليه ومنه معظم الخطابات الأخرى، الأمر الذي ضاعف اهتمامنا بتقنية التراسل بين المعارف والفنون من جهة والتراسل ما بين الفنون من جهة أخرى.

وعلى حين أننا نقرأ عن فقهاء يحرمون الصورة فإن واحداً منهم لم يحرم التلفاز وإن نظروا بعين مرتابة إلى المسرح والغناء والرقص. إلا أن المتنورين منهم يشرطون تداول الصورة الفيلم، التلفاز، السينما وفي الحياة العامة بمضمون هذه الصورة وبالمنفعة الحاصلة منها للخير العام.

والصورة المتحركة أخطر بكثير من الصورة الثابتة لذلك لم تقابل بالاستكراه إلى حدود التحريم في أغلب الشرائح رغم أن إدخالها إلى الحياة العامة كان بقرار سياسي تأخذه الدولة.

وقد لاحظ قبلنا محمد عمارة أن الصورة (أو الرسم) الذي حرمه بعض الفقهاء بالألوان مباح بالكلام لا في شعرنا فحسب بل في نصوص كتابنا الكريم، وبلاغة التصوير الفني في القرآن هو الكشف الذي أعطى السيد قطب هالته ومنزلته في كتاب يحمله كعنوان. والسؤال هو كيف تكون الصورة في الفنون الإسلامية - لا في المسجد - محللة بالكلمات محرمة بالألوان؟!

الفن الإسلامي كغيره من الفنون تتخذ الصورة فيه موقعًا فقريًا. ولكن هناك مفهوم إسلامي خاص يتطلب منا التقصي والدراسة. وختامًا يمكن القول إن التصوير في الفنون الجميلة كالرسم والنحت إذا خرج على حدود المطابقة أباحه معظم الفقهاء، أما تحولهما إلى الشعر فلم يكن عندهم محل نزاع فهو تقليد راسخ في تاريخ القصيدة العربية خلال العصور بدون اعتراض.

❖ ❖ ❖

الغنائية الرومانسية في شعر نديم محمد

د. خليل الموسى(*)

بدا الإنسانُ يحلمُ منذ ان بدا يعي وجودَهُ، والحلم سمة من أهمّ سمات الشعر والشعرية، فالشاعرُ إنسان حالم بامتياز، وقد كان الشاعر والسّاحر والكاهن والطبيب في طفولة الفكر الإنساني شخصية واحدة، ومن سمات الحالم أنّه يرى النقيضين في وقت واحد، فهو يرى الواقع بعينٍ، ويرى البديل بالعين الأخرى، وهذه علامة الإنسان الرائيّ الحالم، في حين أنّ الإنسان العاديّ يرى غالبًا بعينيه الاثنتين منظرًا واحدًا لا يتجاوزُه إلى سواه.

ليس الشعر مقتصرًا على الكلام المنظوم المقفّى، وإنّما هو في الفنون جميعها الرسمية والشعبية، وهو في الفنون التي تكتنهُ أسرار المستقبل، وتفتضّ بكارة المجهولات،

(*) د. خليل الموسى: كاتب وباحث وأكاديمي سوري.

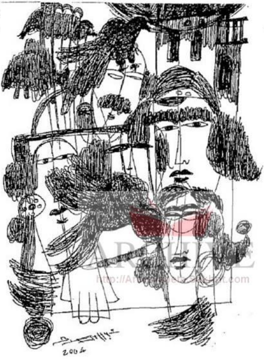
- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

وتخترق العاديّ والمألوف والمرئيّ إلى اللاعادي، واللامألوف واللامرئيّ، ومن أمثلة ذلك الثور المجنّح عند الآشوريين، وأبو الهول عند الفراعنة، والحورية السمكة بنت ملك البحار ذات الجمال السرمديّ والكنوز الدفينة، وهي في الموّال والغناء والرقص والفولكلور، ولذلك ظلّ الشعراء – بصفتهم أمراء الكلام – يحلمون باللازمني والمطلق والمثال، وما غالاتيا عند بيغماليون سوى أحد الأحلام الشاعرية في الأسطورية الإغريقية، وقد جسّدها هذا النحّات العاشق أنثى من الرخام.

والموت أحد المجهولات وأعظم المشكلات التي واجهها الإنسان منذ طفولة الفكر، ولذلك امتزج الشاعر بالكاهن، وامتزج الشعر بالإلهام والرؤيا والنبوءة وولع الاستكشاف، وتعدّدت مصادر الرؤيا وألوانها وأشكالها وموضوعاتها، وأخذ الشاعر يبحث عن الخلود لينتصر على الموت، فكان الإلهُ الإنسان في جلجامش وأخيل، وتحوّل في الفكر الحديث عند نيتشه إلى الإنسان المتعالي (السوبرمان)، ولم يقتصر هذا التحوّل على هذا الموضوع، وإنّما انتقل، من خلال الحلم والرؤيا، إلى الموضوعات الشعرية الأخرى في الرومانسية، كالمرأة المثال التي لا يذبل جمالها، ولها أصول واتصال في غالاتيا، والمرأة الروح لا الجسد، وهي حلم الشاعر الذكوري، والمرأة الوفية التي لا تعرف سوى الشاعر، وهي مغرمة بحبّه، وتضحّي بالغالي والنفيس في سبيل إرضائه، وهذه نرجسية الشاعر قديمًا وحديثًا ومستقبلاً، هي حلمه أو استبداده وساديته، هو يحبّ ويعشق ويقطف الأزاهير، وهي تنتظر منه أن يتكرّم عليها بنظرة، ويجود عليها بلقاء عابر، ولذلك ظل الشاعر الرومانسي يبحث عن الخروج من الواقع إلى المثال، وظلّ الشعر، حتى الواقعيّ منه، رهينَ المخيلة، فإذا الشاعر لا يموت، وشعره أغنية تخترق الزمني والموات إلى عالم سرمديّ لا ظلم ولا مرض ولا موات فيه، وهذا ما رآه جبران بعيني الراعي الشاب، وهو يشدّ الرحال في «المواكب» إلى عالم المثال والطهر الجمال:

أعطني النّايَ وغنّ
فالغنا سرُّ الخلودْ
وأنينُ النّاي يبقى
بعدَ أن يفنى الوجودْ(١)

تداول الشعراء منذ هوميروس إلى المتنبي إلى يومنا هذا هذه الفكرة، فالشعر نفحة من الإلهام والرؤيا كما ذهب إلى ذلك أفلاطون، وهو سرٌّ من أسرار الجمال الإلهي، ولذلك هو باقٍ لا يموت، وهو من عالم آخر، وكان نديم محمّد واحداً من هؤلاء الشعراء الذين عزفوا على هذا الوتر:



نشوةُ الوحيِ..
خَفْقَةٌ في
ردائي
ونشيدُ الخلودِ
رَجْعُ غنائي
فاعصُرِ التيه
من كرومِ خيالي
واقْطُفِ الزَّهْوَ
من رُبَا نعْمَائي
جُزْتُ لَلنَّجْمِ..
كلَّ نَسْرٍ وَخَلَّفْـ
ـتُ فُحُولَ
النسُورِ..
صَرْعَى
ورائي(٢)

يرى الشاعر بعينيه منظرين متضادين: الواقع والمثال، الموت والحياة، العقم والخصوبة، الحاضر والمستقبل، يرى ما لا يراه الآخرون، ولذلك ذهب بعض الفلاسفة المثاليّين في القرن الثامن عشر إلى أنّ الشاعر هو الرائي الوحيد، وأنّ الفلاسفة والعلماء يتعلّمون منه ما لا يستطيعون معرفته بالعين المجرّدة، فزعم «شلنغ»، وهو الفيلسوف المتصوّف، أنّ الشّعر هو الطريق الوحيدة لإدراك المطلق(٣)، وأنّ حقيقته وحدها الحقيقة(٤)، وأنّ الفنّ يتوالد من التناقض اللاّمتناهي، وهو الطريقة «الوحيدة التي تشهد بما تعجز الفلسفة عن التعبير عنه»(٥).

إذا كان الشاعر يرى بعينيه منظرين متضادين، وهو يتوقُ إلى اكتشاف

المجهولات فإنّ الرومانسية هي المدرسةُ التي اهتمّت بالبحث عن الحلم في الواقع، وإذا هيمنت صور الواقع كانت الآلام، وغنّى الشاعر آلامه للخروج من حيّز الواقع إلى حيّز الحلم، يرى الموات، فيبحث في الموت عن اللاّموت، ويرى ذبول الجمال، فيبحث في الطبيعة والمرأة عن ثباته وديمومته، يرى الزيف، فيبحث في الواقع عن الصدق والحضن الدافىء الرؤوم، ولذلك كانت الرومانسية هي المدرسةُ التي تقوم على المخيّلة للهروب من الواقع الأليم، ولتجاوز الحاضر إلى مستقبل أو ماض يجد الرومانسيُّ فيهما ضالته، ولذلك رفض الرومانسيون أيّ سلطة، ووجدوا فيها قيودًا لأحلامهم ومخيّلاتهم، فالمجتمعات تُقيّد حريَّةَ الأفراد بقوانينها، وعندهم أنّ الفرد لا يخطىء، ولكنّ النظام الاجتماعي هو المخطىء دائمًا، وكلّما تحرّر الفرد من القيود الاجتماعية كان أكثر سموًا ومعرفةً وأقرب إلى المثل العليا، ولذلك التجأ الرومانسيون إلى الطبيعة البكر هربًا من المجتمع ورمزه المدينة، وهاموا بالريف والصدق والوفاء، وأخذوا ينشدون السلوان في الطبيعة، ورسموا صورًا للمرأة المثال وأخرى للمرأة الشيطان، وبحثوا عن الجمال في القبح، والخضرة في الجفاف، والفضيلة في الرذيلة، والمثال في الواقع.

جاء الشاعر نديم محمد (١٩٠٩ - ١٩٩٤م) في عصر الرومانسية العربية، وتربّى على ثقافة فرنسية رومانسية وثقافة عربية رومانسية، فقد عاصر إلى حدٍّ ما خليل مطران أول الرومانسيين العرب من الشعراء، كما عاصر جماعة أبولو وجماعة المهجر والأخطل الصغير وإلياس أبا شبكة وسواهم، وكان مطران يبحث عن الفضيلة في الرذيلة في «الجنين الشهيد» وبحث الأخطل الصغير عن العدالة في مجتمع فساد القوانين والقيم في «الريال المزيّف»، وهذا ما فعله معظم شعراء جماعة أبولو في الثلاثينيات من القرن العشرين، ومنهم أبو القاسم الشابي الذي رسم صورة للمرأة الروح، وهي معبودة الشاعر، وصوّر أبو شبكة المرأة جسدًا أو أفعوانًا شيطانيًا للإغراء والشهوة، وغنّى نديم محمد أغانيه وأناشيده ضمن هذا السّرب الرومانسي، وإن اختلف صوتُه هنا أو هناك عن هذه الأصوات لخصوصيته من جهة، ولطول المدّة التي عاشها بالقياس إلى الشابي وأبي شبكة وشعراء جماعة أبولو وسواهم من جهة أخرى. ونديم شاعر أقرب إلى الرومانسية منها إلى سواها، وإن شابت رومانسيته أحيانًا أشياء من الواقعية، وشعره غنائي ذاتي، وغنائيتُه عالية ورفيعة، وحسُّه مرهف، وهو ذو نقاء روحي وشفافية عالية، ولذلك غنّى للطبيعة والحبّ والحياة والشعر والآلام والأحزان، وخصّ المرأة بأعذب ألحانه، فكان بامتياز من أجمل الأصوات الشعرية الرومانسية في الوطن العربي.

١ - الغناء للطبيعة:

الاتصال بالطبيعة والالتجاء إليها والاحتماء بها سمة من أهم سمات الرومانسية في الشعر وبقية الأجناس الأدبية والفنون المختلفة عند الغرب وعند العرب، وهذا ما بدا على الفنون والآداب العربية منذ مطلع القرن العشرين، فـ «الأجنحة المتكسّرة» رواية الدموع والآلام ووصف الطبيعة الأخّاذة، ورواية «زينب» عمل رومانسي، وأهمّ ما فيها وصف طبيعة الريف في مصر، وقد عاد الشعراء والأدباء الرومانسيون مُتْعبين إلى أحضان الطبيعة البكر بعد أن هزمتهم المدن والمجتمعات والقوانين العتيقة، فاحتموا بضوء القمر والجدول الرقراق وتغريد الطيور، وفرّوا إلى عالم الغاب والليل والخريف، واستظلّوا تحت الدوالي وكروم التين، واطمأنّوا إلى همس الحبيبة ولقائها في أزقّة القرى ودروبها.

وأحبّ نديم محمد الريف، وتعلّق به، ورفض أن يستبدل به أيّ مكان آخر، ومشاهد الريف طاغية في شعره، وتكاد لا تخلو قصيدة من قصائده من مشهد ريفي سواء أكان موضوعها ريفيّاً أم في الحبّ والآلام أم سوى ذلك، وهو يعتزّ بانتمائه إلى الريف، ويعدّه عنوان التشامخ والعنفوان:

أنا من صميم الريف، لي خلقي أنف الذّرا
وتشامخ الصقر

فإذا عصرت فروح كرمته وإذا شقيت
فطيّب الخمر(٦)

غنّى نديم محمد للريف كما لم يُغَنِّ لأيّ شيء آخر، غنّى لريفه وطبيعته كما غنّى شعراء المهجر للجبال والقرى والأودية والثلج والأنهار، وهم في بلاد الغربة، وغنّى نديم للريف وهو في المدينة:

أنْسَى؟! وهل تنسى النعاج الأمهاتُ، منى الخِرافِ؟
عَفَنُ المدينةِ فارَ من خبزي،
وفاضَ على صحافِي
وَصَدِئْتُ، من أدنى يدي، صَدَأً، إلى أقصى الشغافِ
وشكا فمي، وهَفَا إلى
أنداء ساقيتي- جفافي
فبطَـــراً تبدويني وتَهْـ
ـدرُني المدينةُ كالرعافِ
ريفي، أحبُّكَ رأفةً
بيضاءَ، في ليلِ الخلافِ
..و.. أحبُّهُ في كِبْرِهِ،
نجماً يعِزُّ على القِطافِ(٧)

ومن مشاهد الريف الجميلة الفلاّح المستبشر بالخير، المتمسّك بالأرض، وهو يسير من دروب القرية إلى الحقل، وأمامه ثوراه ومحراثه الروماني القديم، وقد وصفه نديم وصفاً واقعيّاً أخّاذاً في مقطوعته «فلاّحنا»، ومنها المقطع الأول:

في موكبِ الفجرِ الطليـ
ـقِ، يسيرُ حُرّاً.. كاليقينْ
وأمامَهُ ثورانِ شا
خا في العراكِ، معَ السنينْ
ويلفُّ هيكلَهُ المتيـ
ـنَ، بدفئِهِ ثوبٌ متينْ
وعباءةٌ بتراءَ، يعـ
ـصبُها بزنّارٍ ثخينْ
ويغيبُ فيها تبغُهُ،
والزادُ من خبزٍ وتينْ
رَضوانَ، حُبُّ الأرضِ سرُّ غنائِهِ العذبِ الرنينْ
أرأيتَ كيفَ يضمُّها،
وترقُّ كالأمِّ الحنونْ
عَجلانَ، يسبحُ كالشراعِ،
من الشمالِ إلى اليمينْ
والقُبَّراتُ على الجرا
حِ الخُضرِ، تسرحُ بالمئينْ(٨)

ولا ينسى نديم محمد أن يصف الغابات، وقد فعل ذلك من قبل شعراء المهجر وأبي القاسم الشابي وبعض الشعراء الرومانسيين(٩)، ولكن هؤلاء رأوا في الغاب رمزاً للجمال والطبيعة البكر الخالصة، وصورته مثالية صرف، في حين أن الغابات في شعر نديم محمد رمز للجمال والنضال والصمود معاً، وهي رومانسية واقعية.

غاباتُنا المُردُ، الحِسا
نُ الخضرُ أعراسُ التلالِ
ألعاصراتُ زنودَها،
من ريفنا، خَمرَ النضالِ
كم عطّرتْ غدواتِنا
بالوحي من أفقِ الجمالِ
كم قرَحتْ دمنا بدف
ءِ العودِ أو ببردِ الظلالِ
كم سهّلتْ عيشَ العيا
لِ، وفرّجتْ كربَ العيالِ
وثمارُها ما كانت غذا
ءَ الفقرِ في سودِ الليالي(١٠)

والغناء للطبيعة مقترنٌ بصور الريف وجمالياته المتآلفة المتناغمة، ولكنّها الصور المنقّاة، صور اليوتوبيا، الريف الخالي من الأمراض والمنغّصات والجهل والتخلّف والفقر، ويتابع نديم محمد شعراء المهجر وجماعة أبولو والرومانسيين في هذه الصور، وإذا كان الشعر حلماً فإنّ صور الحلم هي صور الجمال المطلق والحبّ المطلق، فغاب جبران صور لحلم رومانسيّ ليوتوبيا فريدة، حيث لاموت، ولا أحزان، ولا زمن، ولا عطش، ولا ظلم، ولا ذئاب،

وهذه مشاهد من صور الريف الساحرة عند نديم محمد:

حُلُمُ العيشِ مُفرَداً في أعالي الـ
ـريفِ إلاّ من قَصْبَةٍ وسميرِ
يملأ الفجرُ عَبُّ عيني فما تُغْـ
ـسَلُ إلاّ في دَفْقَةٍ من نُورِ
وأُنَقّي في شَرْقَةِ الصبح أصدا
ءَ فؤادي.. بنغمةِ العصفورِ
وأَكِشُّ النَّدى المعابثَ في العُشْـ
ـبِ لأحمي منه ابتلالَ الحصيرِ
فتَدِفُّ الأوراقُ من فوقِ رأسي
وتَنِثُّ الزهورُ حلوَ العبيرِ
وفَراشٌ.. سِربٌ إلى جنبِ سِربٍ
لائبٍ في رَوَاحِهِ والبكورِ
وقريبٌ منّي خرافٌ على التّلِّ صِغارٌ بيضٌ كدُرٍّ نثيرِ
وغديرٌ غافٍ على قَدَمِ السَّفْـ
ـحِ إلى الآن.. بانتظارِ الهجيرِ
عِيشَةٌ هذه المباهجُ أفلا
ذُ حِسَانٌ.. من كونها المسحورِ(١١)

وإذا أحبّ الرومانسيّ الطبيعة فله معها حديث آخر غير حديث الشعراء الآخرين، فالطبيعة في شعره امرأة تحبّ وتحسّ وتتألم وتشكو وترفل بأثواب الجمال السرمدي، والمرأة عنصر من عناصر الطبيعة، وللمرأة جماليات الطبيعة بوداعتها وبكوريّتها وعناصرها المختلفة، وهذا ما فعله لا مارتين في قصيدته «البحيرة»، وفعله ألفريددي موسيه في عمله الخالد «الليالي»، وما فعله نديم محمد في «آلام». فلا يرى الشاعر بعينيه الخارجيتين كما نرى، ولكنّه يرى ببصيرته، وهو لا ينظر إلى الطبيعة بمنأى عن المرأة والحبّ، ولا يفصل فيما بينهما، وإنّما هو يرى من خلال عينيه الداخليتين، أو يُسلّط هاتين العينين على إحساساته، لينقل من هناك مشاهده النفسية، فتتجسّد عناصر الطبيعة في جماليات المرأة، وتتبادلان الصفات، وهذه الحلولية عضوية، بحيث لا يستطيع المرء أن يفصل بين عناصر هذه وتلك، يقول نديم محمد:

صُوَرَ الكونُ من خيالكِ أشكا
لاً تَوالَى مع الضُّحَى.. والمساءِ
أنتِ.. في الشَّرْقِ.. حين أنظرُ والغر
بِ.. وفي الماء.. والثَّرى والسَّماءِ
أنتِ في خَطْرَةِ النسيمِ.. على الرَّوْ
ضِ وفي العطرِ.. والنّدى.. والضياءِ(١٢)

٢ - غنائية الذات:

الرومانسية شعر الذات، شعر الـ «أنا» وهي الشعر الذي يتحدّث فيه الشاعر عن إحساسات شخصية تجاه أحداث شخصية

أو عامة، وقد يذهب بعض الدارسين إلى أنّ الذات في الرومانسية مغلقة على ذاتها وتجاربها، ولكنّ فكتور هوغو دفع هذه التهمة عن الشعر الرومانسي في مقدمة ديوانه «التأملات» حين أكّد أنّ ذات الرومانسي جمعية، فقال: «عندما أكلّمكَ عن نفسي فإنما أكلّمك عن نفسكَ. آه ما أعمق جنونَك لو ظننت أنني لستَ أنتَ»(١٣).

ونديم محمد أحد شعراء الرومانسية العربية في عصرنا، وقد دفعته الظروف إلى أن يكون شديد الاعتداد بنفسه، فهو من أسرة مرموقة، وأُتيح له أن يدرس في فرنسا، فلما عاد منها عاش إحباطات متتالية في الأسرة والوظيفة والحبّ والمرض وسوى ذلك، فازدادت سوداويته وتشاؤمه وتمرّده، وأخذت ذاتيته تتجلّى في أشعاره بصورة واضحة، وأصبح كثير الشكاية والتذمر ممن حوله، وأخذ يُقيم الموازنات، كالمتنبي والبارودي، بين صفاته وأخلاقه وبين صفات الآخرين وأخلاقهم، وأخذ يجسّم إيجابياته وسلبياتهم على طريقة شعراء الذاتية في الوطن العربي، وهو يترفّع عن أيّ منصب يُوكل إليه ويراه لا يليق بقدراته، نتيجة لهذه الموازنات الذاتية، وهو لا يرى فيمن حوله إلاّ جهلة وخبثاء وأدنياء:

يكيدونَ لي سرّاً وجَهْراً ومثلُهُمْ
- على شرفي - لا يستريحُ إلى مثلي
ولو كنتُ وغلاً في الرجال، مصانعًا
فلاويمين اللّه ما صرموا حبلي
وليس سواءً طيبُ الأصلِ والحِجَى
وزَعْنَفَةً من مَنْبِتِ الخُبْثِ والجهل(١٤)

تتجلّى في هذه الأبيات الثلاثة شخصية نديم محمد الضعيفة اجتماعيًا، فهو لا يرى فيمن حوله إلاّ الأدنياء، وكأنّ المجتمع قد خلا من الشرفاء والأصلاء والعارفين، وهذه نظرة ضيّقة ابتُلي بها كثير من الشعراء، ثم إنّ الحياة صراع دائم لإثبات الوجود والشخصية، والصراع مع الجاهل سهل، والانتصار عليه مؤكّد، والعلم سلاح فعّال في إثبات الوجود، ولكن شاعرنا حسّاس يعيش ضمن عالمه الداخلي الذي بناه لنفسه، وهو لا يرى أخطاءه وسلبياته، في حين لا يرى عند الآخرين سوى الأخطاء والسلبيات، ولذلك بنى لنفسه عالمًا مثاليًا، وبنى لسواه عالمًا دونيًا، وهذا أصل الهجاء في الشعر بعامة، والشعر العربي بخاصة، ولا يرى الشاعر أيضًا فيمن حوله إلاّ خصومًا وأعداء، وهم يكيدون له سرًّا وجهرًا، ولا يكون الكيد إذا كان الخصم قويًّا إلاّ سريًّا، فالحرب خدعٌ وأسرارٌ، فإذا تعدّى ذلك إلى الجهر والعلانية - كما يقول الشاعر - كان ذلك

دليلاً على أن الخصوم لا يحسبون لهذا الإنسان أيّ حساب، ثمّ هو يتّهم الإنسان الناجح بأنه مصانع، ويصم الآخرين بأنهم زعنفة من منبت الخبث والجهل، وهكذا يُقيم الشاعر موازنة شعرية بين (أنا) الذات و(أنا) المجتمع، وهو موازنة تشير من طرف خفيّ إلى شخصية الشاعر وإخفاقاته المتكرّرة في الحياة، وهو شبيه في ذلك بالمتنبي، إلاّ أن المتنبي يختلف عن شاعرنا في أنه ظلّ يصارع حتى مقتله، في حين أن شاعرنا عاش في عزلة تامّة، واكتفى من حياته بإحساساته، وأخذ يعتصر الألم اعتصاراً، فكان انطوائيّاً اغترابيّاً، وانكفأ على ذاته يصوغ منها شعره الذي خلا من الصراع الحيوي، وهو يُجِلُّه عن ذلك، ليوظّفه في خدمة الجمال والحبّ والخير:

يا بنتُ، ما شعري سيو
فَا، أو رماحًا، للشّجَارِ
يا بنتُ، ما شعري تلا
لاً، أو قلاعًا، للحِصَارِ
شعري، عناقيدُ اللآ
لىءِ، في مصابيح الدَّرَارِي
وعواطفي، ماءٌ، وأنْـ
ـسَامٌ، وظلٌّ في صحَاري(١٥)

ومع ذلك هو يخالف هذا القول في مواضع كثيرة من شعره، فقد أقام حربًا على الفساد والزيف، وكان لسانه سليطًا وجريئًا، وهو لا يقول سوى الحقيقة، ولا يغنّي إلاّ لها:

وَرَأيتُ النّدي، بيتَ أناشيـ
ـدي غضوبًا.. مروَّعَ القَسَمَاتِ
ملَّ شِعْرَ الزُّلفى إلى الحكمِ واشتا
قَ إلى الفحلِ.. من قصيدِ الأُبَاةِ
ليسَ كالعارِ.. من مقالِكَ للهرْ
سلامًا يا سيِّدَ الغاباتِ(١٦)

٣ - غنائية الألم والقلق:

يصرّح نديم محمد في غير مكان من شعره بأنه ذو حظٍّ عاثرٍ، وهو رهينُ الشقاء، سجينُ اليأس، تحاصرُهُ الآلام والأحزان من كلِّ جانب، وهو يطلب العون من المرأة التي تسبّبت في كل هذه المواجع، فهي، وحدها، القادرة على أن تردّ إليه توازنه، ولكنّه يعلم أنها تقف دون ذلك، وتسخر منه ومن آلامه، وهو، مع ذلك، لا يثور عليها، وإنما يتوسَّلُ إليها، لعلّها تقدّم إليه المعونةَ ويرقُّ له قلبُها القاسي:

أينما سِرتُ فالشقاءُ على در
بي وعَضُّ الجِراحِ في أقدامي
لا فؤادي يعي.. ولا خاطري يصـ
ـحو ولا أنتِ تُقصِرينَ ملامي
أفَيُرضيكِ أنْ يحطّمني اليأ

سُ وألقى في كلّ يوم حِمامي؟

وجميلٌ أن تأخذي بيميني

للخطايا.. وترجعي بسلامِ؟

يا ابنة الأكرمينَ لم يكتب الله

على الأشقياءِ وِزْرَ الكرامِ

خُنتُ من أجلكِ المودّةَ والقُرْ

بى وعفّرتُ عِزّتي.. في الرَّغَامِ

فازدريني.. واستهزئي من بكائي

واقذفيني.. بالموبقاتِ الجِسَامِ

غيرُ خافٍ على العيونِ اتّضاعي

وخشوعي لديكِ واستسلامي

لم يَدَعْ لي هواكِ فضلةَ رُشْدٍ

لضلالٍ.. أو بارقًا لِقتَامِ(١٧)

ونديم محمّد واحد من شعراء الألم في تاريخ الشعر العربي، وربّما كان الألم متركّزًا في ديوانه «آلام» المؤلف من ثلاثة أجزاء، ويصوّر هذا العمل بأناشيده هزيمة الشاعر إزاء الحبّ والمرأة.

وبواعث الألم كثيرة في شعر نديم محمد، وأهمّها الحظّ العاثر الذي لازمه منذ طفولته، والشقاءُ الذي رافقه طوال حياته، والإحباطُ الذي عاش فيه، والمرضُ الذي عاناه فترة طويلة، والعزلةُ التي رافقته حتى وفاته، وشكوكُهُ في صدق الأصحاب، وخيبتُهُ في امتلاك قلب المرأة التي أحبّها وانصرافُها عنه إلى غير رجعة، وصراعُه النفسيُّ الدائم بين صورتي المثال والواقع، وتحطُّمُ تمثاله في مجتمع لا يُقيم – على حدّ رأيه – وزنًا للإبداع والحرية، وهو يقلبُ المفهومات، فإذا الحرّ يُساق إلى العبودية، وإذا العبدُ سيّدُ الأحرار، ولذلك آثر العزلة إذا كان فيها بقيّةٌ لكرامته:

ألفُ موتٍ جوعًا ولا إحناءُ رأسٍ عالٍ وحَرْقُ بَخُورِ

زوّروا منطقي وحِسّي وإيماني وفهمي

وأحكموا تزويري

فأنا.. في عيونِ (سِبْنَيْتِهِمْ) طيفٌ غريبٌ

في منزلٍ.. مهجورِ(١٨)

ومنها أنه التجأ إلى ذاته يُجسّمها ويضخّمها ويتعبّدها، فإذا هي مصدر الوفاء والإخلاص والعبقرية، وإذا هو يضع المجتمع، كلّ المجتمع، في مواجهة الذات المبدعة، ولذلك ضخّمَ سلبياته ومحا ما فيه من إيجابيات، ووصل به الحدّ إلى أنه لم يعد يرى في مجتمعه سوى اللصوص والجبناء والجهلة والأغبياء والزائفين:

مَلأتْني عيني حياءً.. من الغُرْ

بةِ بين اللصوصِ والجبناءِ

فشموخي مُعَفَّرٌ بهوانِ الـ

ـعيشِ فيهم ومُستَذَلٌّ إبائي

أنا عِطرٌ فوقَ الوحولِ ونورٌ

في غياباتِ وحشةٍ وجفاءِ
صنتُ روحي وصُنْتُ نفسي عن الرِّجْـ
ـسِ فكانَ العذابُ (حُسْنَ) جزائي
أنا قلبٌ يَدوسُهُ الناسُ بالحِقْـ
ـدِ وعَرْفٌ يَضيعُ في.. صحراءِ
أنا سَيْفٌ مُحطَّمٌ في قرابٍ..
وضميرٌ.. في ذمّةِ اللؤماءِ(١٩)

ومنها العزلة الحقيقية التي عاشها هذا الشاعر، فقد عمَّقت المأساة النفسية التي كان يتخبّط فيها، وزادت من حدّة الاغتراب، فازدادت الهوّة بينه وبين مجتمعه إلى حدٍّ لا نجد له مثيلاً في الشعر الاغترابي نفسه، فآثر الموت على الحياة، وتجلّت معاناته القاسية، حتى بات محاصراً في مجتمعه، وبات يرى العالم من حوله في صورة زريّة، فرفض أيّ نوع من الاتصال به، وهذا ما أنهى به أناشيد في «آلام»:

اتركوني أموتُ في سجنِ أفكا
ري وشعري وغرفتي وسريري
ينزحُ السُّهْدُ نُطفَةَ النورِ من عيـ
ـني ويُبقي فيها ظلامَ النُّورِ
وعذابُ الشعورِ يذبحُ إنسا
ني.. فأحيا مَيْتاً بحقدِ شُعوري
فأنا جُثّةٌ يُمَرْغُها الدا
ءُ على شوكِ مَضْجَعٍ مقرورِ
اتركوني فالريحُ تُخبِرُ عن طَعْـ
ـمِ احتراقي في لُجّةٍ من زفيرِ
اتركوني فالكِبْرُ طفلٌ يتيمٌ
يتلوّى في بابِ وغدٍ أميرِ
واسخروا من جراءةِ الحقِّ والإيـ
ـمانِ في عالمِ ظلومٍ.. كفورِ
أضميرٌ يمشي به الناسُ كالنعـ
ـلِ.. فماذا بعدَ انتعالِ الضميرِ؟!(٢٠)

وتختلف صورة الألم من مكان إلى مكان في شعره، فهي تمثّل وحشاً ينقضّ عليه لافتراسه، وهي تمثّل، مرّة أخرى، صورةَ ذاتِ سماتٍ بيض، وهي، أولاً، صورةُ ذئبٍ فاغرٍ الشدقين، أو صورةُ سهمٍ يمزّق صدر الشاعر، أو صورةُ طوفانٍ من النيران تحرق كبده، ولأوجاعه فحيح الثعابين:

هَبَّ من وَحْشةِ السنينِ غرامي
وأفاقتْ من غفوِها آلامي
أيُّ ذئبٍ مُهَمْهِمِ الشِّدقِ في صَدْ
ري وسَهْمٍ مُمَزِّقٍ.. وضِرامِ
هَدْرَةٌ.. في جِراحِ نفسي وجوعٌ
يَنْهَشُ الحِسَّ.. بالنيوبِ الدّوامي
وتَفَحُّ الأوجاعُ ملءَ ضلوعي
كالثعابينِ.. في الرمالِ الظوامي(٢١)

لكنّ هذه الآلام تتّخذ في مواضع أُخرى صورةً أخرى ذاتَ سماتٍ إيجابية، فالألم عامل من عوامل الإبداع والشعر، ولولا الألم لما عرف المبدعون الوصول إلى آثارهم الخالدة، ولذلك تدعو إلهة الشعر الشاعر في ليلة من أيار إلى أن يتقبّل الآلام ويرحّب بها، لأنها مصدر من مصادر العبقرية والإبداع:

مهما يكن، فليتحمَّلْ شبابك الهموم القاسية،

ودع الجرح المقدس الذي خلّفَتْهُ

ملائكةُ العذاب في أعماقِ قلبكَ ينمو ويتّسع

فلا شيءَ يجعلنا عظماءَ غيرُ ألمٍ عظيم(٢٢)

ويتابع نديم محمد الشعراء الرومانسيين في هذا المجال، فإذا الألم أبيض السمات، وإذا هو مصدر من مصادر الشعر، وإذا هو الوسيلة التي يتنقّل بوساطتها الشاعر من عالم الواقع وماديّاته إلى عالم المثال والشاعرية:

ألمي.. أبيضُ السِّمَاتِ - ولا أكْـ

ـتمُ - نفسي في غيهبٍ من وُجُوم

فاتركيني للشِّعْرِ.. سكْرةِ العَيْـ

ـشِ وزَهْوِ العُلا.. وسُكْرِ النَّعيم

اتركيني للشعر.. أوقِدُ منه الـ

ـحِسَّ في غمرةِ الخمودِ الأليمِ

اتركيني.. أحدو به نَشْوَةَ الفِكْـ

ـرِ إلى ما وراءِ ظَنِّ التخوم

اتركيني أرْقَى به منكبَ الصُّبْـ

ـحِ وأعدو على بساطِ الغيوم(٢٣)

وللألم فاعلية كبيرة من جهة أخرى، فهو عامل للنسيان والمحو، وهو يُميت الإحساس بالزمن، ولا يؤجّج الذكريات، فهو عامل من عوامل التطهير من الزمان والحبّ والزمان:

ماتَ أمسي وماتَ حُبّي وآما

لي وماتَ الزمانُ في حسباني(٢٤)

وللشفاء من الألم الدامي وسيلة عند الشاعر كررها في مواضعَ كثيرة من «آلام»، وهي معاقرة الخمرة، ولذلك هو يغنّي لهذه الوسيلة، ويصف الخمرة وصفًا حسيًّا دقيقًا، ففي الخمرة - على حدّ قول الشاعر - خلاصٌ من الصحوة القاتلة، والخمرة وسيلة للنسيان وانتقال الشاعر من عالم الواقع إلى عالم المثال، وهو لا ينسى الألم الناجم عن هجران الحبيبة واستهزائها به حسب، ولكنّه ينسى - مع ذلك عارَ أمّته وعارَ الحبيبة والزيف الذي يعيش فيه:

هاتِها يا غلامُ.. لم تَفْسُدِ الخَمْـ

ـرُ ولكنْ في الذوقِ.. طعمُ الفسادِ

فَمُهَا دافىءٌ.. وفي أملي بُر
دُ عساها تُعينُ في إسعادي
هاتِهَا.. يا غلامُ.. تَغْسِلُ أحزا
ني ويغفو على لظاها.. فؤادي
فإذا.. ما انتشيْتُ جُنَّتْ ضلوعي
راكضاتٍ من لَهْيِها كالجيادِ(٢٥)

وهو يكرّر هذه المقولة في غير مكان من ديوانه «آلام»، ومنه قوله:

أنا.. صَاحِ.. إليَّ بالخمرِ ياسا
قي فعمري وهَبْتُهُ للخمورِ
إسْقِنِي.. أو ترى سحائبَ أنفا
سي منَ السُّكْرِ مثلَ لَفْحِ الهجيرِ
إسْقِنِي.. أو يموتَ في مقلتي النُّو
رُ وزدْني.. عسى يموتُ شعوري
لا تَخَفْ يا غُلامُ.. واسْطُ على الكو
خِ وجَنِّنِّي.. بِدَنِّهِ المهجورِ
وادْعُ لي قَيْنَةً.. وفِتْيَةَ لهوٍ
لِيَرُدُّوا إليَّ.. عَهْدَ فجوري(٢٦)

٤ - الغناء للمرأة المثال والمرأة الجسد:

إنّ لنديم محمد مشكلةً مع المرأة التي أحبَّها والتقاها، وادَّعت أنّها أحبَّته، ولكنّها كانت في الوقت ذاته تتلهّى به، وتتّصل بسواه للزواج(٢٧)، وهذه المشكلة تذكّرنا بما جاء في معلّقة الأعشى:

عُلِّقْتُهَا عَرَضًا وَعُلِّقَتْ رَجُلاً
غيري وعُلِّقَ أخرى غيرَها الرَّجُلُ
وعُلِّقَتْهُ فتاةٌ ما يُحاوِلُهَا
ومن بني عَمِّهَا مَيْتٌ بها وَهِلُ
وعُلِّقَتْنِي أُخَيْرَى ما تُلائِمُني
فاجْتَمَعَ الحُبُّ حُبٌّ كُلُّهُ تَبِلُ
فَكُلُّنَا مُغْرَمٌ يَهْذِي بِصَاحِبِهِ
ناءٍ ودانٍ ومَخْبُولٌ ومُخْتَبِلُ(٢٨)

ومشكلته مع المرأة التي أحبَّها كمشكلة ألفريد دي موسيه مع جورج صاند التي أحبّها، وسافر معها إلى إيطاليا، وعاشا فترة كزوجين إلى أن ملّت الحياة معه لضعفه، فاستبدلت به الطبيب الإيطالي باجلو، وتركته مع دموعه ولياليه في «الليالي»، وهذا ما حدث مع نديم محمد الذي أحبَّ من طرف واحد، فتلهّت هذه المرأة بقلبه دون رادع أو ضمير، ولذلك صرّح بأنّه مرّ في حياتها مرور الكرام، في حين كانت هي تهزأ منه ومن حبّه:

فاشربي.. والعبي.. وغَنِّي، منَ الأمْـ
ـسِ، نشيداً مجلجلَ الأعداءِ
وأعيديهِ أحمراً.. يُلْهِبُ السَّمْـ
ـعَ بنارٍ.. من وَقْعِهِ.. حمراءِ
واذكري.. كم هَزَزْتِ في رَجْعِهِ قلـ
ـبي.. وهَزِّي الكتفينِ باستهزاءِ

من أنا؟ غَيْمَةٌ على الأفقِ لم تَلْـ
ـبَثْ ومرَّتْ.. مرورَها.. في الفضاء[٢٩]

والحبيبة في معظم الشعر الرومانسي العربي ملاك خالص[٣٠]، وتصل أحيانًا إلى درجة المعبودة، وبخاصة عند شعراء جماعة أبولو، وهم قد سبقوا نديم محمد في هذا المجال، فللحبّ صلوات في شعر إبراهيم ناجي وطقوسه، والعاشق متصوّف يقضي أوقاته هائمًا منتظرًا لحظة الوصال، وهو يناضل للخروج من الدائرة الجسدية إلى الدائرة الروحيّة، ومن عالم المادة إلى عالم المثل:

سَنَاكِ صلاةُ أحلامي
وهذا الركنُ محرابي
به ألقيتُ آلامي
وفيه طرحتُ أوصابي

❖ ❖

هوًى كالسِّحرِ صيَّرَني
أرى بقريحةِ الشُّهُبِ
وطهَّرني وبصَّرني
ومزَّقَ مُغلقَ الحُجُبِ

❖ ❖

سَمَوْتُ كأنَّما أمضي
إلى رَبٍّ يُناديني

فلا قلبي منَ الأرضِ
ولا جسدي من الطينِ[٣١]

والحبيبة في قصيدة «صلوات في هيكل الحبّ» لأبي القاسم الشابي، قوّة روحيّة خارقة، وهي فوق التعريفات والوصف، فجمالها سرمديّ روحي، وهي شباب دائم، وهي أمل الشاعر ووحيه وطموحه، ولا يتّجه إلاّ إليها، وهي النور الذي يُنير دروبه، والمعبودة التي أحبّها وأخلص لها وحدها:

أنتِ فوقَ الخيالِ، والشِّعْرِ والفَنِّ
وفوقَ النُّهَى وفوقَ الحُدُودِ
أنتِ قُدْسِي، ومَعْبَدِي، وصباحي
وربيعي، ونَشْوَتي، وخُلُودِي
يا ابنةَ النُّورِ، إنَّني أنا وحدي
مَنْ رأى فيكِ روعةَ المعبودِ[٣٢]

ثمّ تصبح هذه الحبيبة في قصيدة «أيّتها الحالمة بين العواصف» للشابي روحًا خالصة لا يجوز الاقتراب منها وتدنيسها بالملامسة والجسدية، فهي ليست من طبيعة بشرية، وإنما هي نسيج إلهي صرف:

أنتِ تحتَ السَّماءِ رُوحٌ جميلٌ
صَاغَهُ اللهُ من عبيرِ الورودِ
أنتِ من ريشةِ الإلهِ، فلا تُلْقِي
بفَنِّ السَّماءِ لجهلِ العبيدِ

أنت لم تخلقي ليقربك النا
س ولكن لتعبدي من بعيد(٢٣)

والمرأة في قليل من الشعر الرومانسي على طرف نقيض من الملاك، هي أفعى تفحّ من جسدها الشهوات، أو هي شيطان يُوقع الحبيب في الإثم والجسدية، ويجد المرء نموذجًا لهذه المرأة في قصيدة «غضب شمشون» لألفريد دي فيني، فقد بحث هذا الشاعر طويلاً عن المرأة المثال في المجتمع، كما بحث من قبل بيغماليون في الأسطورة الإغريقية، ولما خاب مسعاه تقنّع بقناع شمشون، وانقضّ على دليلة – رمز المرأة الشيطان (الخائنة) مقرّعًا جنس الأنثى:

وبالإجمال، المرأة دائمًا هي دليلة...
... المرأة وليدة الداء ومأوى الفحشاء
تسخّر قوتها دائمًا في خدمة غضبها
في قلبها المهان، كما في معبد
حيث تلتهمُ النارُ المجنونةُ كلَّ شيء
حارمة عينيها من الرؤية والبكاء(٢٤)

وخير نموذج وأوضحه لهذه المرأة – الشيطان في الشعر العربي الحديث في «أفاعي الفردوس» لإلياس أبي شبكة، فقد كان هذا الشاعر، كغيره من الشعراء الرومانسيين، يبحث عن الروح في المرأة، ولما أعياه الوصول إلى ذلك، واصطدم بالواقع المرّ، كانت «أفاعي الفردوس» صورة عن المرأة الجسد الخالص في أناشيد «أفاعي الفردوس»، وكانت صورة المرأة ذات الطفل التي خانت زوجها على سريره، وصورة ابنتي لوط، وصورة المرأة في دليلة، وقلب المرأة، عنده، لا يعرف الحبّ والوفاء والإخلاص، وحبّها تملّق وفجور جسدي، وهو يفتح أناشيده بهذه الأبيات في قصيدة «شمشون»:

ملقيه بحسنك المأجور
وادفعيه للانتقام الكبير
إن في الحسن، يا دليلةُ، أفعى
كم سمعنا فحيحها في سرير
أسكرت خدعةُ الجمال هرقلاً
قبل شمشون بالهوى الشرير
والبصير البصير يُخدعُ بالحسـ
ـن ويقتادُ كالضرير الضرير
ملقيه فالليل سكرانُ واهِ
يتلوّى في خِدرهِ المسحور
ونسورُ الكهوف أوهنها الحبُّ
فهانت لديه كالشحرور
وعنا الليثُ للبوءة كالظبي
فما فيه شهوةٌ للزئير(٢٥)

وقد عرف الشعر العربي الحديث، فيما بعد، صورة هذه المرأة عند خليل حاوي في

شخصيته زوج لعازر في قصيدته «لعازر ١٩٦٢»، وفي كثير من المواضع في شعر نديم محمد الذي يصوّر فيه المرأة الجسد والخيانة مع بعض الاختلافات.

إنّ صورة المرأة المثال في شعر نديم محمد ليست صافية كلّ الصفاء، كما هي عند جماعة أبولو، ولكنّها تمتلك قلب الشاعر وإحساساته، وتطلّ عليه من كل جانب من جوانب الحياة، وهي كل شيء بالنسبة إليه:

صُوَرُ الكونِ من خيالِكِ أشكا
لاً تَوالَى مع الضُّحَى.. والمساءِ
.. أنتِ خمري إذا شربتُ.. وشكوى
حين أشكو.. ولوعتي.. وبكائي
أنتِ صمتي.. وأنتِ نطقي.. وشهقي
واضطرابي.. وخشيتي.. وحناني
أنتِ لحني.. لو كنتُ أعقلُ لحنًا
ورجائي.. لو كان لي من رجاءِ
أنتِ في كلِّ ما أُحِسُّ وما الكو
نُ بعيني.. لولاكِ.. غيرُ فناءِ(٣٦)

أحبَّ نديم هذه المرأة حبًا طاغيًا، لكنّها كانت تتلهّى بهذا الحبّ، ويقدّم الشاعر صورة عن هذه المرأة التي تتلهّى بقلبه وتسخر من ضعفه ومنه في غير موضع، ولذلك هو يتّهمها صراحةً في مراوغتها وخيانتها لحبّه:

هانَ قلبي عليكِ.. يا ويحَ قلبٍ
هيّنٍ.. عند ربِّه المعبودِ
يا عروسَ الحليِّ والمالِ والجا
هِ المُوَشّى.. بألفِ وعدٍ حميدِ
كيف تُمْسِينَ حين تعصفُ بالقصْ
رِ رياحُ الخلافِ.. والتنكيدِ(٣٧)

لكنه يتراجع في نهاية هذا النشيد عن اتهامه للحبيبة، بل يؤنّب نفسه على ما بدر منه، ويطلب منها أن تغفر له هذا التجرؤ على الاتهام:

ويحَ نفسي.. ألوى على بؤسِها العتـ
ـبُ.. فتاهتْ وأمعنَتْ في الجحودِ
فاغفري لي.. إنّ الرزايا دواءٌ
والدواهي.. يُذهِبْنَ رُشْدَ الرشيدِ
أنتِ روحي.. وهل أَزُجُّ بروحي
في غمارِ التأنيبِ.. والتفنيدِ
وَيْلَ نفسي ممّا أكابدُ بل ويـ
ـلي وويلي من يومِكِ الموعودِ(٣٨)

وهو يكرّر هذه الصورة في النشيد الذي يلي ما سبقه، فيتّهم الحبيبة أولاً:

يـا أبـي أنـت.. مـا لـقـيـتـك إلاّ
مـيـلـت عـنـي.. بـنـاظـر وجـبـين
أنا كـالـشـرفـات تـقـيـنـي وكـالـعـا
رِ إذا مـا مـررتُ.. فـاجـتـنـبـيـني
قـسـمـةُ الحظ بيننا أن أغنّي
بـهـواك الـدنـيـا وأن تُـنـكـريـني
قـسـمةُ الحظ بيننا.. قسمةٌ حقٌّ
فـلا سُـنّـةٌ ولا حـكـمُ ديـن
فـاسخري من شقاء روحي وقولي
ثكلتك الحياة من مسكين[39]

ثم يتراجع سريعاً عن هذه التهم، بل يوجّه أصابع الاتهام إلى نفسه، فهو قد جُنّ أو هو كاذب القلب أو أشياء من هذا القبيل:

ألَعَلّي جُنِنتُ؟ - بل سور الهذ
يان في غمرة الأسى.. تعتريني!
كذبَ القلبُ ما رأى.. كذبتْ عيـ
ناي لا. لا. كذبتُ.. لم تخدعيني[40]

إنّ هذا الأسلوب: الاتهام والتراجع عنه، أو اتهام الحبيبة، ثم تحويل أصابع الاتهام إلى الطرف المتهم، وطلب المعذرة والغفران، قد عُرف في الشعر العربي الحديث في قصيدة «المساء» لخليل مطران في المقطع الثالث، إذ يُطلق الشاعر على حبيبته صفات محبّبة (كوكب - مورد - زهرة)، وهي صفات تتضمّن في ذاتها أساسيات الحياة، ولكنّ الشاعر يصف أنوار الكوكب بالضلالية، ويصف ماء المورد بالسراب الخادع، ويصف عبير الزهرة بالسّمّ الزعاف، ثم يعود عن هذه الاتهامات ليوجّهها إلى نفسه:

يا كوكباً من يهتدي بضيائه
يهديه طالعُ ضِلّةٍ ورياءِ
يا مورداً يسقي الورودَ سرابُهُ
ظمأً إلى أن يهلكوا بظماءِ
يا زهرةً تُحيي رواعيَ حُسنِها
وتُميتُ ناشقَها بلا إرعاءِ
هذا عتابُكِ غيرَ أنّي مُخطئٌ
أيُرامُ سَعْدٌ في هوى حسناءِ؟
حاشاكِ، بل كُتبَ الشّقاءُ على الورى
والحبُّ لم يَبرحْ أحبَّ شقاءِ
نِعْمَ الضلالةُ حيثُ تؤنسُ مقلتي
أنوارُ تلك الطلعةِ الزّهراءِ
نعمَ الشّفاءُ إذا رويتُ برشفةٍ
مكذوبةٍ من وهمِ ذاكَ الماءِ
نعمَ الحياةُ إذا قضيتُ بنشقةٍ
من طيبِ تلكَ الروضةِ الغنّاءِ[41]

ويتّهم نديم محمد الحبيبة في مواضع

مختلفة، ويصوّرها أنثى الشيطان أو الأفعى أو الغول، وهي أنثى وحش تفترس من يحبها:

لستِ أنثى.. ولستِ شيئاً من النا
سِ.. ولكنْ وَهْمٌ سرى في العقولِ
إسمعي ما تقولُ جهمُ الروابي
عن سهادي.. وكالحاتُ التلولِ
أرسوبٌ.. قصَصْتُ منه شرابي
أم حميمٌ.. مستقطرٌ من وحولِ؟
وصخورٌ غُبْرٌ.. حدادُ توسَّدْ
تُ وراء الجبال.. أم شِدْقُ غولِ؟[41]

ويبيّن نديم محمد أن هذه المرأة لم تكن شيئًا يذكر من قبل، وإنما هو الذي صنعها وسوّاها، وهو، هنا، يستعيد سيرة الأسطورة الإغريقية بيغماليون النحّات الذي صنع من تمثاله الرائع غالاتيا، وهذا ما فعله نديم محمد مع الحبيبة:

لا تريْي عينيكِ.. يا لذةَ البؤ
سِ على السخر.. من هوى البؤساء
دُمْيَةٌ أنتِ.. أرغمتُها على الحسِّ
أناشيدُ أدمعي الخرساءِ
واذكري.. كنتِ صورةً فبعَثْتُ الرُّوحَ
فيها.. فأنتِ من آلائي
أنا زيّنتُ مَفْرِقَيْكِ وما بَيْـ
ـنَ بشُهْبٍ قَطَفْتُها من سمائي

أنا أسْكَرْتُ عالمَ الفتنةِ الخَضْ
ـراءِ في مقلتيكِ.. من صَهْبائي
أنا ألبَسْتُكِ الحياةَ وأسْكَنْـ
ـتُكِ دارَ الخلودِ.. ياحوائي[43]

ومع ذلك كلّه وبالإجمال نديم محمد ليس شاعر المرأة الملاك، فالجسدية تفحّ من أعماله الشعرية، وهو يصف أحيانًا ما حُرِّم ذكره في شعره، وهو في ذلك شاعر ماجن[44]، ولذلك يختلف عن شعراء الرومانسية الذي صوّروا المرأة على أنها ملاك خالص أو شيطان خالص، فهناك كانت روحًا، وهنا كانت جسدًا بلا روح، ولكنّ الشاعر كان يبحث عن البديل، في حين أن نديم محمد كان واقعيًا في وصفه، بل كان يطلب المتعة والدفء في جسد المرأة:

متّعيني بالدفء والقُبَلِ الجَمْـ
ـرِ وما شِئتِهِ من المعصياتِ
زوّدي بالحياةِ والحبِّ والحُسْـ
ـنِ مشيبي في رحلةِ الرحلاتِ
من شذا وردةٍ ومن عسلِ النَّهـ
ـدِ.. ما عندَهُ من الثمراتِ[45]

وهو يصرّح بالفجور في مكان آخر:

أرْجِعيتني إلى فجوري وآثا
مي شياطين حسنكِ المستباحِ[46]

ويقول:

إسقني عاهرَ الخمور فقد مَلَّ
فجوري طهارة الأكواب(٤٧)

وهو يغنّي للجسد في غير مكان من مقاطع ديوانه «فراشات وعناكب»، فهو يغني لجسد المرأة في «جوع» و«زنبقتان» و«نداء» و«فراشات»، وهو في ذلك نزاريّ الأسلوب، وتهيمن على النص المفردات الجسدية كـ «الجوع – أفاع – الجحيم – نهم – الثغر – النهد – شيطان – الشفتين – الغوايات – العطش – النار – الجنس»، ومن ذلك قوله في مقطع بعنوان «خبز الحياة»:

حوّاءُ، في يدكِ الزمانُ، فدَهْدِهيه إلى الوراء
عودي إلى فِرْدَوْسِكِ الزاهي بألوان الهناء
أصغي لحيّتكِ الذكيّة، واهزئي بالأغبياء
أعلمْتِ؟ أنتِ ألوهةُ الإنسان، في جسد النساء(٤٨)

إن هذه الجسدية الصريحة لا تقتصر على الأعمال اللاحقة لـ «آلام» الجزء الأول، وإنّما هي مبثوثة هنا وهناك في أعماله الأولى، ومنها هذا المقطع الذي يصف فيه الجمال الحسّي لأعضاء المرأة:

وعلى العين صورةٌ لم تزل تُسـ
ـكِرُ قلبي.. كأنها من حُمَيّـا..
وتدسُّ اليدَ الرشيقةَ في الصد
ر.. فتنساب.. أفعوانًا خفيًّا
وترودُ الساقين مغناةُ اللَمْـ
ـسِ رفيقًا حينًا.. وحينًا عتيًّا!!
فعلى الخدِّ.. وردةُ الصحّة المطـ
ـراب لون الندى.. يرفُّ شذيًّا
وعلى النَّهْد شَمْخَةٌ.. وعلى السـ
ـرّة ريفٌ من تحته تتفيّا!!(٤٩)

والمرأة، كما هي عند بودلير، طين ونتن وجيفة، وليس حسنها الموهوم إلا طعامًا للدود، وهذا الجسد الذي كان جسد الألوهة يصبح بين لحظة وأخرى على هذه الصورة الزرية:

دونكِ الماء جيفة تنفخ النتـ
ـنَ وخوضي.. في لُجّة المنخور
مرّغي.. مرّغي جبينكِ في النَّقْـ
ـعِ وغوصي.. إلى القرار النكير
وأتيحي للدود أن يرتعي منـ
ـكِ بقايا حُسْنٍ.. رفيه.. نضير(٥٠)

هكذا كان نديم محمد في أغانيه الرومانسية شاعرًا مختلفًا عن أقرانه من شعراء الرومانسية العربية الذين جاؤوا قبله، وهو شاعر ملحمي ذو نفس طويل، وفي رومانسيته ذات النظام المقطعي كلاسيكية في انتقاء المفردات وتركيب الجمل، وواقعية في التصوير والرسم والغناء لحواء، وكان الجنس هاجسه الكبير، وهو، مع ذلك كلّه، لا يخرج إلا من معطف الرومانسية في أغانيه المختلفة.

الهوامش والتعليقات

(١) جبران، جبران خليل: المجموعة العربية، دار صادر، بيروت، ١٩٤٩، ص٣٦٢.

(٢) محمد، نديم، آفاق، المطبعة الأهلية بحماة، ١٩٥٨م، ص٨٤.

(٣) انظر: سلامة، بولس، الصراع في الوجود، دار المعارف، مصر، ١٩٥٢م، ص٧٧.

(٤) انظر: الخال، يوسف، مفهوم القصيدة، مجلّة «شعر»، س٧، ع٢٧، ١٩٦٣م، ص٨٧.

(٥) كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٦٦م،ص٢٧٢.

(٦) نديم محمد من الشعراء القلائل الذين يعتزّون بانتمائهم إلى الريف، وهو ممّن يعشقون الطبيعة البكر، وهذا مثبوت في شعره بعامة، وفي مجموعته «فراشات وعناكب» بخاصة، وقد غنّى نديم محمد للريف كما لم يُغَنِّ شاعر عربي من قبل، وهذه سمة رومانسية بامتياز.

(٧) محمد، نديم، فراشات وعناكب، دار المعجم العربي، بيروت، ١٩٥٥م، ص١١٢.

(٨) المصدر نفسه، ص١٠٨.

(٩) للتوسع انظر: الموسى، د. خليل، قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث، مطبعة اليازجي، دمشق، ٢٠٠١م،ص.

(١٠) محمد، نديم، فراشات وعناكب، ص١١٤.

(١١) محمد، نديم، آلام(١)، دار الحقائق، بيروت، ط٢ -١٩٨٥م، ص ص١٠١ - ١٠٢.

(١٢) المصدر نفسه، ص ١٩.

(13) Hugo, VICTOR: les Contemplations, Geneve, tirees des editiono MICHEL Levy Fréres, HeTZeL et Pagnerre, Paris 1857, P. 12.

(١٤) إنّ الموازنة التي يقيمها نديم محمد بين أخلاقه وأخلاق الآخرين ليست جديدة على الشعر العربي، ولكنّها منتشرة في شعره بشكل يدعو إلى التنبه عليها ودراستها.

(١٥) محمد، نديم، فراشات وعناكب، ص١٩.

(١٦) محمد، نديم، آلام (١)- ص ٨٩.

(١٧) المصدر نفسه، ص ص ١٧ - ١٨.

(١٨) محمد، نديم، آلام (٢) - دار الحقائق، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ص١١٢.

(١٩) المصدر نفسه، ص ص ٦٢ - ٦٤.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ص ١٠٣ - ١٠٤.

(٢١) محمد، نديم، آلام (١)، ص١٣.

(22) Musset, ALFRED de, Pages Choisies (1), Librairie Larousse, Paris, P. 58.

(٢٣) محمد، نديم، آلام(١)، ص ١٢٧. وانظر دراسة للمؤلف في هذا الموضوع، الموسى، د. خليل، نديم محمد شاعر الألم الرومانسي، الأسبوع الأدبي، ع ٢١٥ تاريخ ٣١ أيار ١٩٩٠م (الملحق الشهري).

(٢٤) محمد، نديم، آلام (٢)، دار الحقائق، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ص٦٠.

(٢٥) محمد، نديم، آلام (١)، ص٩٥.

(٢٦) محمد، نديم، آلام (١)، ص٢٥. وانظر ص ١٢٧ وآلام(٢)، ص١٩.

(٢٧) انظر أخبار ذلك الحبّ في: حسن، جميل. نديم محمد سيرة حياة، وقراءة شعر، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٠م، ص٦٠ وما بعدها.

(٢٨) ديوان الأعشى: من معلّقته (رقم٦)، شرح د. م. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز. مصر ١٩٥٠، ص٥٧.

(٢٩) محمد، نديم، آلام (١)، ص ٢٠.

(٣٠) للتوسع انظر: الموسى، د. خليل، صورة المرأة في الشعر الرومانسي - دراسة مقارنة بين الشعر الفرنسي والشعر العربي الرومانسيين، الموقف الأدبي، س٢١، ع٢٤٤، آب، ١٩٩١م.

(٣١) ناجي، إبراهيم، ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م، ص ص ١٤٨ - ١٤٩.

(٣٢) الشابي، أبو القاسم، ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م ، ص ص ٣٠٨ - ٣٠٩.

(٣٣) المصدر نفسه، ص ص ٣٧٩ - ٣٨٠.

(34) VIGNY, ALFRED de, Poesis Choisies , Classiques Larousse, Paris, Sans date, P.P. 88 - 89.

(٣٥) أبو شبكة، إلياس، أفاعي الفردوس، دار الحضارة، بيروت، ط٣، ١٩٦٢م ،ص ص٢٧ - ٢٨.

(٣٦) محمد، نديم، آلام (١)، ص ١٩.

(٣٧) المصدر نفسه، ص ص ٣٣ - ٣٤.

(٣٨) المصدر نفسه، ص ٣٤.

(٣٩) المصدر نفسه، ص ٤٢.

(٤٠) المصدر نفسه، ص ٤٢.

(٤١) مطران، خليل، ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٧٥م، ١/ ١٧ - ١٨. وللتوسع في تحليل هذه القصيدة: الموسى، د. خليل، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ص ص ١٣ - ٥٠.

(٤٢) محمد، نديم، آلام(١)، ص٢٦.

(٤٣) المصدر نفسه، ص ص ٧٤ - ٧٥، وانظر النشيد السابع عشر ص١٠٧ وما بعدها.

(٤٤) للتوسع انظر إسبر، أمين محمد، نديم محمد، دار الأهالي، دمشق، ط١، ١٩٩٤، ص٦٠ وما بعدها.

(٤٥) محمد، نديم، آلام(٢)، ص ص ٢٢ - ٢٣.

(٤٦) المصدر نفسه، ص ٢٩. وانظر ص ٣٠ وما بعدها وص ٩٩ - ١٠١.. إلخ.

(٤٧) المصدر نفسه، ص٤٣.

(٤٨) محمد، نديم، فراشات وعناكب، ص٢٥ وانظر الصفحات ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٦، ٢٧... إلخ.

(٤٩) محمد، نديم، آلام(١)، ص١٢١.

(٥٠) المصدر نفسه، ص ص ١٤١ - ١٤٢.

❖ ❖ ❖

الدراسات والبحوث

٥٧

حوار الحداثات بين الشمال والجنوب

د. عفيف البهنسي (*)

الحداثة وحتمية التحول

يعترينا الذهول ونحن نقف وجهًا لوجه أمام مصير الحداثة العدمي، ومع ذلك نرى أنفسنا منجرفين مع جماهير الحداثيين، دون أن نجد حتى الآن مفترقًا نخرج منه إلى ما بعد الحداثة، أو إلى حداثة الحداثة، نظرًا لما يقال «إن الحداثة حالة من حالات التقدم الحتمي الذي يعطي الحياة معناها ومقومها».

(*) د. عفيف البهنسي: مفكر وباحث ومؤرخ سوري.
- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

ولكي نبرر سلوكنا الحداثي على الرغم من إشكالية الحداثة، لابد من البيان أن الحداثة ليست قدرًا عالميًاموحدًا، بل هي قدر متغير بتغيّر ظروف المجتمعات وتاريخها، أي إن ثمة حداثة في الجنوب العربي قد لا تتلاقى مع الحداثة في الشمال الأوروبي، بل إن ثمة حداثات مختلفة في شمال البحر المتوسط ذاته، نراها واضحة في العودة إلى تحولات ماهياتها خلال القرنين السابقين التاسع عشر والعشرين.

ولعل من أهم أسباب ماهية الحداثة، مدى تنوعها، فقد تكون الحداثة نظرية تتجلى في الفكر، أو تكون تطبيقية تتجلى في الفنون، أو تكون سياسية تشمل التحولات الاجتماعية والاقتصادية.

ومهما كان سبب الاختلاف في ماهية الحداثة، فإنها لا تتخلى عن الصفة التحولية الزمنية من حيث التطور والتقدم، والصفة الفاعلية من حيث العمل والإبداع، والصفة الإنسانية من حيث الحرية والعدل.

والذي يعنينا هنا الصفة الفاعلية من حيث العمل والإبداع الفني. لقد أرادت الحداثة أن تحقق الإمكان النهائي للإبداع، أرادت أن تجعل الفن صانعًا للحياة وللبنية التي تقع فيما وراء الزمن والتاريخ، وخالقًا لشخصية الفنان في موقعها بعد المرئي والمألوف والمتوقع.

لقد آمنت الحداثة بأهمية «الصدفة»، فحررت الفنان من اللزوميات لكي يصبح «نفسه» أكثر من أي وقت مضى، في نطاق حدوسه وشاعريته التي يستطيع في مناخها أن يحقق ذاته.

حداثة الغرب

مع أن الحداثة تيار خاص بالغرب إلا أنه ظهر دوليًا بسبب سريان الأفكار والقيم الفنية الحداثوية خارج حدودها، ومع أنها تحمل طابعًا جماليًا مستقبليًا، فإنها امتدت كما ابتدأت مسألة ثقافية فردانية لا تشكل أسلوبًا واحدًا في الفن أو الشعر أو الفكر، كذلك رأى نيتشه «أنها حالة خاصة» ورأى بودلير «أنها استجابة جمعية لخيال حر يؤمن بالجدة والطرافة».

وإذا لم تكن الحداثة دولية معولمة فلأننا لا نستطيع تحديد مكان وزمان ولادتها بدقة وموضوعية. ولكن ثمة اتفاق أن الربع الأول من القرن العشرين شهد ولادة الحداثة في محور باريس-لندن- نيويورك.

لقد كانت الكوارث الأوروبية التي رافقت الحرب العالمية الأولى سببًا في تقويض العلاقة بالتاريخ والاتجاه نحو اليأس والثورة. تجلى ذلك عند الدادائيين كاتجاه فني، وعند البلشفيين كثورة سياسية. ومن جهة ثانية هاجرت إلى باريس بعد الحرب كوكبة كبيرة من الفنانين والشعراء الأجانب، والذين احتلوا الصفوف



المعارضة للفن التقليدي. وكانوا موضع انتقاد واسع من النقاد والفنانين الفرنسيين وهدف هجوم عليهم بوصفهم «الدخلاء Météques الذين يعششون في مقاهي حي فوجيرار» ويطلقون مع ذلك على أنفسهم اسم «مدرسة باريس» التي سيطرت على الحركة الفنية. ولم يستطع أندره مالرو وزير الثقافة إبراز الفنانين الفرنسيين من أمثال «براك» إلا بصعوبة. لقد اتهموا بنشر الفوضى الثقافية، وعلى رأسهم الشاعر أبو لليفير الذي سجن لآرائه. لقد كرهت فرنسا هذه الفوضى، فحاربت اختراق الهوية الثقافية الفرنسية الذي قام به الشيوعيون والدادائيون ثم السرياليون، ولكن انتصار الطليعavant guardeكان بداية لما سمي بالحداثة التي بدت مستعصية أيضًا على قبول الجمهور الفرنسي فكان تسربها إلى الخارج أكثر قبولاً.

ثمة مسارات متعددة كانت طريق الحداثة في الشرق والغرب، وقد تتقاطع هذه المسارات بسبب عمليات الاستشراق أو التمغرب. ولكن الممارسات الفكرية والفنية اعتمدت دائمًا مرجعيات ثقافية لم تكن مشتركة أو متوازية، وبالتالي فإن الحكم على نتائج هذه الممارسات لم يكن متقاربًا سلبًا أو إيجابيًا.

لطالما اشتد الخلاف أولاً في تحديد

معنى الحداثةModernisme، فالكلمة عامة تقابل القديم، وهي حدث حتمي لما بعد كل تحول اجتماعي أو فكري أو اقتصادي عبر الزمن، تحول من حالة سابقة إلى حالة لاحقة نطلق عليها اسم الحالة الحديثة، ولكن تخصيص هذه الكلمة للتعبير عن تحول فكري كبير جذري وشامل هو أقرب للثورة منه إلى التحول والتطور، تجاوز المعنى اللفظي، ولكنه ما زال قاصرًا عن احتواء المضمون الحقيقي لهذه الثورة.

إنها ثورة على التاريخ، على الإنسان، على الآلهة، على الطبيعة، على الفكر والعقيدة. ثورة تختلف عن المعنى المحدود للثورة الفرنسية أو للثورة البلشفية، إنها زلزال يهدم كل شيء جاهلي لكي يفسح في المجال لبناء جديد مغاير.

لقد كانت الحركة الحداثية مركبًا غريبًا متناقضًا من المستقبلي والعدمي، من الثوري والمحافظ، من الطبيعي والرمزي، من الرومانسي والكلاسيكي كما يراها «عزرا باوند».

وهذا ما جعل تسلسل الحداثة الفنية متنوعًا يمر عبر نقض الواقع بدءًا من الانطباعية إلى التكعيبية فالمستقبلية، وإلى التعبيرية فالدادائية، وصولاً إلى السريالية والتجريدية.

ولكن هذه الثورة تختلف عن غيرها إذ فرضت نفسها على العالم، ليس بفعل الإيمان بإله واحد، بل بفعل الثقة بالآلة التي ساعدت على اكتشاف أسرار الوجود في أضخم آياته وفي أصغر ذراته. وفي نطاق البحر المتوسط، حيث الجنوب المؤمن بالإله من حيث هو أقوى القوى الخالقة للوجود، معبّرًا عن إيمانه به بالبحث عن ملكوته المخلوق وعن أسرار الوجود من خلال خفايا التكوين. نراه وقد وقف من الآلة موقف المتوجس، فلم يستطع امتلاك زمامها صانعًا أو مخترعًا أو رائدًا.

على أن الشمال لم يرَ الآلة مثلاً أعلى أو آية قدسية، فلم يقف أمامها متعبدًا على الرغم من الإعجاز الكامن في تكوينها، بل استمر سيدًا خالقًا لها مزهوًا بانتصاره على الوسيلة الأكثر مقدرة على اكتشاف المجهول واختصار المسافات. ومع ذلك فلم تتملكه العزة للادعاء بأنه اكتشف كل مجهول بقوة سحرية تضاهي قوة الآلهة التي حافظت الكنائس على هيبتها.

وهكذا فإن شيئًا من الانفصال بين قوة الآلهة التي حافظت الكنيسة على قدسيتها، وبين قوة الآلة التي استمرت بتفوقها على المجهول متهيبة في المخابر والمعامل التي تفوقت سيطرتها على سيطرة الكنيسة، إذ انتقل النظام الحداثوي من التراتبية الكهنوتية، إلى التراتبية التقنية، وأصبح الكهنة الحقيقيون في عالم الحداثة؛ هم أينشتاين وفرويد وداروين.

لقد أدرج الفلاسفة مصطلح الحداثة على عصر امتد أكثر من قرن، ليس لأنهم تطلعوا إلى نظريات فكرية مؤسسة لابد أن تقوم مقام نظريات منتهية، بل لأنهم أرادوا تفسير ذلك التحول البنيوي الذي ابتدأ بالصناعة والعلم، وانتهى بالمجتمع من حيث هو جهاز التفاعل والتحول والتجديد.

ومهما تطور حديثهم عن الحداثة باتجاه تخليدها أو باتجاه البكاء على أطلالها، فإنهم ليسوا أبدًا من صناع الحداثة، بل هم على الأقل من مفسريها ومن الساعين إلى تأويلها ونقدها، وتتفتق حيلهم بحثًا عن بديل، لكن يبدو أن الحداثة بحسب اسمها وماهيتها مستمرة تبحث عن حداثة جديدة، وهكذا دون توقف أو تهالك، ولكنها تصحح انحرافها أو عبثها، وتضمد جراح كوارثها التي نشأت عن القطيعة والفراغ، دون أن تعترف بانحلالها ونهايتها.

حداثة الشرق

لن يكون الكلام عن خطاب الحداثة موحدًا إذن، فنحن نعترف أن ثمة حداثة قائمة على كل جزء من أجزاء الكوكب الكبير، ونبحث عن ماهية الحداثة في منطقتنا التي تقع جغرافيًا جنوب البحر المتوسط، وتقابل جغرافيًا وحضاريًا منطقة واسعة في شمالي البحر المتوسط. ومع اعترافنا أن الشمال لن يكون جنوبًا وبالعكس، فإن البحر يبقى الجسر الرحب الذي يمتد بين الضفتين، حاملاً التبادل الحضاري عبر آلاف السنين، وناقلاً مفهوم الحداثة وأفاعيلها المختلفة ولكن بحذر شديد.

لقد ابتدأت الحداثة العربية منذ ظهور الإسلام الذي قضى على الوثنية والجاهلية والتخلف والضعف، وامتد إلى أكبر بقعة جغرافية حاملاً فكرًا تنويريًا تبنته شعوب ثائرة على واقعها المتخلف في ظل قشرة غريبة من الثقافات الوافدة، ولكن الشعوبية المتعسفة لم تترك فرصة لاستمرار تجدد الفكر والهدف والسياسة، فأصبحت الحداثة أكثر تأثرًا بالتأويلات والكلاميات الشعائرية الخرافية من التأثر بالطموحات والمنطلقات التي نص عليها الدين وأغفلها السلطان الذي صادر الاجتهاد والرأي والحرية، وإن غفل عن ظهور آراء حداثية، كان ابن رشد أو عبد القادر الجرجاني بعضًا من أصحابها.

ولكن إذا كان لنا أن نتحدث عن حداثة عربية توازي تاريخيًا الحداثةالراهنة في الشمال، فإن بدايتها تظهر منذ عصر محمد علي في مصر وتمتد إلى تونس وبلاد الشام.

لقد استطاع والي مصر محمد علي أن يدخل مصر وبعض البلاد العربية في نطاق العصور الحديثة، حيث الصناعة التي حررت التجارة ودعمت تسليح الجيش،

ورفعت من مستوى الحياة المدنية. لقد حقق محمد علي المشروع الحداثوي العربي الأول بعد أن حرر بلاده من المماليك والهيمنة العثمانية ومن مطامع الفرنسيين والإنكليز، وكان اهتمامه بالحركة الثقافية مثيرًا لدهشة وقلق الطامعين والحاسدين، وباعثًا على متابعة الدول العربية الأخرى منهجه وإنجازاته. فكان الأمير بشير الشهابي أبرز المحدثين في بلاد الشام. وكان داوود باشا في العراق قد استفاد من تجارب مصر والشام، وعندما ظهر إبراهيم باشا في بلاد الشام امتد التحديث المصري صريحًا، ولكنه حمل ولأول مرة الطابع العربي الوحدوي، وفي تونس التي كانت حريصة على استقلالها عن السلطة العثمانية وعلى استخدام اللغة العربية دون اللغة التركية في عهد حموده باشا الحسيني والباي أحمد، كان ظهور المصلح خير الدين التونسي الوزير الأول بداية عهد الحداثة التي تلقفها من فرنسا، حيث أقام عدة سنوات تشبع فيها بمفهوم الحداثة، كما هو شأن رفاعة الطهطاوي الذي درس في باريس ونقل منها مبادئ الحداثة الإدارية والثقافية إلى مصر.

ولكن هذه الحداثة لم تحمل اسمها بل حملت اسم النهضة، لأنها أرادت أن تبقى وفيّة إلى التاريخ الزاهر الذي أنشأ الحضارة العربية. إلا أننا لا نتردد في إطلاق اسم الحداثة بديلاً عن النهضة ودليلاً على التحول الشامل الذي تم في المنطقة العربية جنوبي البحر، لأن الحداثة لا تتعارض في مفهومنا مع التاريخ، ولأن ما تم ليس نهوضًا في نفس الموقع، بل تحولاً إلى مواقع أخرى نراها واضحة في الفكر والسلوك والإنتاج والسياسة.

الحداثة بين الشمال والجنوب

في الجنوب بدأ الحداثة أو النهضة ثلاثي التوفيق بين التيار الديني والتيار العلماني، وهم الأفغاني (١٨٣٩-١٨٩٧) ومحمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) والكواكبي (١٨٥٤-١٩٠٢). ومع أن هذا الثلاثي حقق انتصارًا على السلفية، إلا أنه لم يصل إلى حدود إعلان العلمانية التي قام بها يعقوب صروف (١٨٥٢-١٩٢٧) وشبلي شميل (١٨٦٠-١٩١٦) وسليمان البستاني (١٨٥٦-١٩٢٥) وأمين الريحاني (١٨٧٦-١٩٤٠) وسلامة موسى (١٨٨٧-١٩٥٨).

ولابد من ذكر الدور الذي لعبه اللورد كريمر في دعم عمليات التحديث على طريقة الشمال وكانت بعض النخب الثقافية قد تقربت من أفكاره؛ مثل طه حسين واسماعيل مظهر الذي ألح على الخروج من ظلمات الأسلوب الغيبي إلى الأسلوب التقني.

وكنا رأينا أن الحداثة في الشمال إنما قامت على القطيعة والانفصال -RUP

TURE. ولكنها في الجنوب قامت أو يجب أن تقوم على التواصل والاستمرارية لأنها لا تخرج عن التاريخ ولم تخضع للآلة بوصفها القدر الحضاري، بل ما زالت وسيلة ننظر إليها بريبة، لأنها أعلنت حربها على الصناعة اليدوية وعلى الإبداع الحرفي، وآمنت بالأشياء الجاهزة المقولبة المنفصلة عن إنسانية العمل اليدوي.

لقد استطاعت الآلة أن تحل محل الإنسان، واستطاعت أن تختصر الزمن، وتقفز على التاريخ، وأصبحت أداة للهيمنة والاستغلال والتفوق، إذ جعل سدنة الآلة من مصانعهم وشركاتهم هياكل لعبادة المادة واحتقار الروح. وتحول هؤلاء السدنة إلى قياصرة وسلاطين يسعون إلى حكم العالم بحجة العولمة، أو بفعل الاحتلال، أو بشراء الأسواق مهما كانت ضخمة وصعبة.

على أن الحداثة التقنية لم تحقق أهدافها بسبب نمو حداثات جهوية في أنحاء العالم، ومنها في الجنوب.

في مجال الفن

كانت مظاهر الحداثة في الجنوب نتيجة تقاطع العلاقات مع الشمال، فلقد كانت ظاهرة التقاطع الأولى تكمن في ظهور الواقعية التي لجأ إليها المستشرقون الذين زاروا البلاد العربية، على رأسهم «دولاكروا»، ونقلوا مظاهر الحياة الاجتماعية والتقاليد بأسلوب تقريري لفت أنظار النخبة الثقافية إلى أهمية هذا التصوير الحاذق، الذي نقل مشاهد مألوفة من الجمهور، ارتقت إلى مصاف التكريم التشكيلي في المعارض التي رعاها الخديوي وشجع على اقتنائها بأسعار عالية.

وعندما قام «محمد محمود خليل» راعي الفن باقتناء أعمال انطباعية وتعبيرية، وقامت مدرسة الفنون في القاهرة منذ عام ١٩٠٨ بإدارة فرنسية، تبين أن للصورة حقًا بالتمظهر بأساليب تختلف عن الواقع، فكان الفن الحديث اتجاهًا مفاجئًا ولكنه شديد القبول من رواد الحركة الفنية في مصر وفي باقي البلاد العربية، لبنان والجزائر والعراق وسورية. وبعد إنشاء الفنون في العواصم العربية، بدأت بالانتشار مذاهب الحداثة الفنية التي تلقفها بسرعة الفنانون العرب، دون المرور بإرهاصات هذه المدارس، بل كانت قفزة سريعة تجاوزت الانطباعية والتعبيرية إلى التجريدية، دونما المرور بالمستقبلية أو الدادائية التي بقيت غائبة عن خيال الفنان العربي.

لقد انتشرت التجريدية في المحترفات الفنية ليس بصفتها ممثلاً للحداثة فقط، بل بوصفها أيضًا ربطًا مباشرًا بين الحداثة والأصالة.

بوادر الشك بالحداثة

بسبب طابع الحداثة الشمالية الرخوي

المتجرد الذي كشف عنه مفكرو الشمال الذين رصدوا تحولاتها وانتكاساتها، تنبأ النقاد عن كارثة حتمية ستصيب موقعها في الشمال. فلقد ابتدأت الحداثة متكئة على إنجازات ظافرة في مجال البناء الاجتماعي والفكري والاقتصادي، ولكن ثمن هذه الإنجازات كان باهظًا، إذ تجلى في ذلك الانصهار المتفجر الذي عبر عنه «عزرا باوند»، «والذي يثير فينا الهلع عندما يلتحم المنطق واللامنطق، العقل والعاطفة، الذاتي والموضوعي». وهذا يعني أن الحداثة تنوس بين قطبين متعارضين، وعند تقاطعهما ثمة انفجار يثير الرعب من عدم مرتقب لابد منه، وقد وصلت الصورة إلى اللاصورة والفن إلى اللافن.

ويجب الاعتراف أن جميع الأعمال الفنية الحداثية تعيش في مناخ الشك مع الأمل بتغيير ما يزال متمحورًا على قطيعة مع التاريخ مع اتصال مع الآلة، وغرام مع المدينة مع طلاق من الحضارة.

فجميع المدارس الحداثية التكعيبية والمستقبليةوالدادائية والسريالية والتجريد، لا ترى التاريخ تواليًا حقبيًا، بل ترى في الفضاء مجالاً للاتجاه نحو الاستعارة والرمز. وبذلك بدا التخييل العمل الحاسم في مجال الإبداع.

إنقاذ الحداثة

كانت نهاية القرن التاسع وبداية القرن العشرين مثار حساسية المفكرين والفنانين بأن ثمة ألفية جديدة لابد أن تكون ثورية، حتى حدود نفي ما قبلها كما زعم «د.هـ لورانس»، ولعل هول الحرب العالمية الأولى كان داعمًا لنظرية ولادة الألفية العذراء.

ومع هزيمة أسطورة الألفيات وثبات واقع المئويات، ها نحن في بداية المئوية الواحدة والعشرين التي تركت وراءها مئوية عامرة بالكوارث والزلازل الثقافية. ها نحن نتساءل عن حداثية جديدة للحداثة، أو عن ما بعد الحداثة كما يقال. ها نحن نبحث عن حداثة تنفي القطيعة والانفصال. فالقرن الماضي لم ينطو في الشمال أو الغرب، على مجرد انكفاء أو انقلاب، بل على رفض كامل للتاريخ، فكان الفن الحداثي من أبرز إفرازات الثورة على القيم والمثل والتراث.

لقد كان ثمة كارثة عبر عنها «هربرت ريد»، فما هي أدواء هذه الكارثة في القرن الجديد؟! لعل «خطابًا عن الأصالة» سيكون الجواب المشترك بين الشمال والجنوب عن ماهية الدواء الذي سيعالج الزلزال الحضاري الذي هز أركان الثقافة خلال القرن الماضي. نعم هل سيكون خطاب الأصالة عنوان عصر ما بعد الحداثة، ودون أن نقع في فخ ازدواجية الولاء بين

الحداثة والأصالة كما ذكر «شكري عياد»، أم نحافظ على المحصلة الجدلية بين الطرفين؟

خطاب الأصالة طرحناه في مجال الفن كما في مجال العمارة والفكر في كتاب مستقل، ولكن ما بعد الحداثة هذا العنوان الملتبس لم يستطع الاعتراف بجرأة وشجاعة بهذا الخطاب، وبأن الحداثة بوصفها قطيعة قد آلت إلى الانحسار، وأنها اتصال تاريخي ومرحلة عصرية من مراحل تاريخ الفن والفكر، هي ذاتها الحداثة البعدية Post modernisme المنشودة لإنقاذ الفن من العدمية والتشرد الذي بدأ في ظهور اتجاهات حائرة كالمفهومية conceptual والحدوثية Happening.

إن فجرًا لابد أن يسطع على عتمة الحداثة ما زال مرتقبًا. فالفن لن يبقى معلقًا في دائرة الصفر، محميًا بفضائل الحداثة في نشأتها الأولى.

المراجع للإستزادة:

- م.براديري و ج. ماك فارلين: حركة الحداثة ت. عيسى سمعان- وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٠

- معن زيادة: معالم على طريق تحديث الفكر العربي -عالم المعرفة- الكويت ١١٥

- محمدصابر الأنصاري: تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي -عالم المعرفة- الكويت ٣٥

- طه حسين: مستقبل الثقافة في مصر - القاهرة ١٩٣٨

- صادق جلال العظم: نقد الفكر الديني - دار الطليعة بيروت ١٩٦٩

- آلان تورين: نقد الحداثة ت-صياح الجهيم ج١ -وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٨

- مطاع صفدي: نقد الحداثة السياسية - مركز الإنماء القومي- بيروت ٢٠٠٢

- عفيف البهنسي: -من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن- دار الكاتب العربي- دمشق- القاهرة ١٩٩٧.

- عفيف البهنسي: -خطاب الأصالة في الفن والعمارة- دار الشرق للنشر- دمشق ٢٠٠٤

- عبد الرحمن الرافعي: عصر محمد علي- دار المعارف- القاهرة ط١٩٨٢/٢

- جابر عصفور: تعارضات الحداثة -مجلة فصول أكتوبر ١٩٨٠ القاهرة

- شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب- عالم المعرفة -الكويت ١٩٩٣

- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة -عالم المعرفة- الكويت ٢٣٢-١٩٩٨.

حكاية تحرير أسرى في إبلا

د. فاروق إسماعيل(*)

كانت مدينة إبلا (تل مرديخ ، جنوب غربي حلب) مركز أقدم مملكة اتضحت ملامحها على الأرض السورية منذ مطلع النصف الثاني من الألف الثالث ق.م ، وبلغت أوج ازدهارها في القرن الرابع والعشرين ق.م ، وغدت منافسة للمملكة الأكدية في وسط بلاد الرافدين وجنوبيها، مما دفع ملكها المؤسس شَرُّكين (سرجون) وحفيده نرام سين إلى غزوها وإلحاق الخراب بها ، وذلك تعبيراً عن أطماع توسعية ورغبة في نهب ثرواتها الوفيرة المتميزة [1] .

(*) د. فاروق إسماعيل: مختص في لغات وحضارات الشرق القديم. أستاذ في كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة حلب.

كـمـا إن مـلـوك مملكـة مـاري (تـل الحريري، شمال غربي البو كمال) الأمورية القائمة في مناطق الفرات الأوسط اختلفوا مع ملوك إبلا، ونافسوهم في السيادة على مناطق حدودية فاصلة، تقع في جنوبي مدينة إيمار على الفرات (تل مسكنه، شرقي حلب)، وجرت بين المملكتين معارك ضخمة تحدثت عنها مرويات وتقارير عسكرية.

ولذلك لم تنعم إبلا بقوتها وثرائها الاقتصادي زمناً طويلاً، وتعرض القصر الملكي فيها للدمار والحريق الذي وضع نهاية لمجدها خلال القرن الثالث والعشرين ق.م، وذلك على يد قوات إشتوب شَر ملك ماري؛ كما تبين الدراسات الحديثة للباحث ألفونسو أركي Archi لغوي البعثة الإيطالية المنقبة في الموقع، بينما كانت غزوات الملوك الأكديين عامل إضعاف لها، ولا تخلو تقاريرهم عن أعمالهم ضدها من المبالغة تعظيماً للذات[٢].

لم تنته مدينة إبلا كقوة اقتصادية متميزة في شمالي سورية، تعتمد على غنى ثرواتها الزراعية والحيوانية، وعلى براعة سكانها في الصناعات الحرفية وفي التجارة الداخلية والخارجية، بل إنهم تميزوا في استيراد المواد الخام من مناطق مجاورة وبعيدة، ثم تصنيعها في مشاغل حرفية في إبلا، ثم تصديرها والمتاجرة بها في المناطق ذاتها.

ولذلك ظلت إبلا مقصداً لتجار بلاد الرافدين خلال عصر سلالة أور الثالثة (٢١١١ - ٢٠٠٣ ق.م) وعصر الدول الأمورية التي نشأت في بلاد الرافدين وسورية خلال النصف الأول من الألف الثاني ق.م، ويعود إلى مطلع هذه الفترة الأخيرة أول شاهد أثري عثر عليه في إبلا خلال تنقيبات سنة ١٩٦٨م، وهو جزء من جذع تمثال حجري بازلتي دونت عليه كتابة مسمارية تذكر أن صاحب التمثال هو ملك إبلا المدعو إبّيت ليم بن إجريش خَلَب.

شهدت إبلا خلال هذه الفترة عصراً ذهبياً جديداً تمكنت خلاله تفادي الصراعات السياسية العسكرية والانصراف إلى تحقيق الثراء الاقتصادي. وينعكس ذلك بوضوح في آثارها المادية المتنوعة، ولاسيما القصر الذي يرمز له بالحرف (Q) والسور الضخم المتين الذي يحيط بها، وبواباته الأربع، والمعابد والمدافن التي تضمنت قطعاً أثرية ثمينة.

لم تتحد الممالك الأمورية، بل تنافست وانخرطت في الصراع معاً، وكان لأطماع حمورابي ملك بابل الأموري دور في القضاء على عدد منها وضمها إلى مملكته التي أراد أن يحولها إلى قوة وحيدة تسيطر على سائر أجزاء بلاد الرافدين، وقد تمّ له

ذلك خلال مرحلة من الزمن، ولذلك بدأت تضعف وتتقلص رويداً رويداً في عهود خلفائه. كذلك عانت الحال نفسها ممالكهم في سورية، وكان المستفيد من هذه الأوضاع الجديدة هم الحثيون في بلاد الأناضول، والحوريون – الميتانيون في شمالي بلاد الرافدين، والكاشيون في وسط بلاد الرافدين وجنوبيه.

وبذلك برزت وسادت قوى جديدة في المنطقة بدءاً من مطلع القرن السادس عشر ق.م.

❖ ❖ ❖

إن الحكاية التي نودّ عرضها هنا هي وليدة هذه المرحلة الجديدة التي فقدت إبلا خلالها أهميتها المتميزة، وهي – على حد علمي – ليست مذكورة في المراجع العربية بعد.

فقد عثرت البعثة الأثرية الألمانية المنقبة في موقع العاصمة الحثية ختّوشا (حالياً بوغازكوي، شرقي أنقرة) خلال موسمي التنقيب ١٩٨٣م، ١٩٨٥م على مجموعة رقم دونت عليها نصوص بالكتابة المسمارية وباللغة الحورية، مع ترجمات لأجزاء منها إلى اللغة الحثية. ثم قام الباحثان الألمانيان أوتّن Otten وروستر Rüster بنشر استنساخات لها في ١٩٩٠ / ١٩٩١م[٣]. وتبين أن من بينها مجموعة رقم مترابطة تحمل نص حكاية حورية صيغت بأسلوب أدبي، وترجمت مقاطع منها إلى اللغة الحثية، ودعيت المجموعة في الأصل باسم kirenzi (وفي الحثية باسم -par? ta nummar) أي تحرير، إعتاق، إطلاق سراح".

ويعتقد أن الحكاية نشأت في محيط شمالي سورية خلال القرن السابع عشر ق.م، ثم انتشرت من هناك نحو الشمال خلال الحملات الحثية والصراع الحثي – الحوري حول حكم مناطق شمالي سورية، فصيغت كتابياً باللغة الحورية، ثم ترجمت إلى الحثية في نحو ١٤٠٠ ق.م.

تروي الحكاية أحداثاً حصلت في مدينة إبلا خلال عهد ملكها ميجي Migi، ويرد فيها ذكر ثلاثة ملوك آخرين حكموا في إبلا قبله، وهم: أريب إبلا Arib- Ebla ، بئيب إبلا Paib- Ebla، إشب أبو Ešep ābu ولكنها لا تقدم أية معلومات عنهم.

يمكن تلخيص موضوع الحكاية على النحو الآتي[٤]:

كان هناك أناس من سكان مدينة إيجين جلّيش Igingllis، التي تذكرها المرويات الكتابية الحثية بصيغة إيجَكليش؛ كما في حوليات الملك الحثي ختوشيلي الأول (أواسط القرن الثالث عشر ق.م)[٥] يعملون في خدمة الأسرة الحاكمة والأسر المتنفذة في إبلا. ولكن النص لا يوضح ظروف

انتقالهم إلى إبلا، ويصعب الجزم فيما إذا كان ذلك نتيجة حرب تم خلالها أسرهم ونقلهم إلى إبلا، أم أن ظروفهم الاقتصادية السيئة دفعتهم إلى الهجرة إلى إبلا بقصد العمل؟.

بعد فترة أراد أولئك الناس العودة إلى مدينتهم، ولكنهم لم يحصلوا على موافقة سادتهم في إبلا، وتحول الأمر إلى مشكلة كبيرة تدخل فيها كبير آلهتهم تِشّوب إله الطقس وملك الآلهة الحورية(١) الذي وعد ميجي ملك إبلا بأنه سيهب البركة للحقول في بلاده وسيوفقه في حروبه، إذا ما أطلق سراحهم، كما هدده بالدمار إن لم يفعل ذلك.

يرغب ميجي في تلبية طلبه حفاظاً على سلامة مدينته وتنفيذاً للطلب الإلهي، ولكنه يلقى معارضة شديدة من شخص يدعى فازنيجار Fāzanigar وابنه سَزّلا Sazalla الناطق باسم شيوخ المدينة والأسر المتنفذة فيها. إنهما يعرضان على ميجي حل الأزمة بتقديم نذور ثمينة للإله تشّوب لإرضائه وجعله يتراجع عن ضغطه، كما يقدمان أسباب التمسك بأولئك الناس، وأهمها مهارتهم في المجالات الخدمية، ولاسيما في مجال تحضير الأطعمة.

يخفق ميجي في فرض رأيه، ويسجد أمام تشّوب راجياً أن يقدّر موقفه الصعب، فهو موافق شخصياً، ولكن الآخرين رافضون، وهو لا يستطيع إرغامهم.

لا نعرف نهاية الحكاية لأن الرقم التي دونت عليها وصلتنا في حالة مهشمة وكسر تتضمن جملاً متفرقة لا تساعد على فهم الأحداث.

ونعرض فيما يأتي ما يمكن قراءته من الحكاية:

KBo 32,16:

... من يتحدث ضده!
إنه ليس... من بين الشيوخ
.... من يتحدث ضده!
من يقدم الرجاء له
لا أحد يقول ذلك.

ولكن إن كان هناك في المدينة (إبلا) متكلمٌ ذو كلام مهاب،
ولا أحد يمكن أن يحرّف كلماته بعده،
فهو سَزّلا المتكلم ذو الكلمة المسموعة،
لا أحد يتفوق عليه عندما يتحدث في مبنى مجلس الشورى

سَزّلا شرع يتحدث إلى ميجي، قائلاً:
لماذا تتكلم دائماً بمثل هذه المذلة،
وأنت ميجي، نجمُ إبلا ؟!
مَنْ..........
لديهم.......

قرونه..... تحدثْ ضده.

....

يجب أن تصير.....

ولكن أية مواضع للنار... على....

..... يتوجب على المرء أن يرسلها إلى سيده.

.... أجر منشد

يجب ألا يتم إطلاق السراح، حتى الذي...... الرحى.

...... يمدح، وكذلك الذي

...... يجب ألا يتم إطلاق السراح

...... الذي يسحب الماء من نهر،

..... لا تعطوه أجراً.

....

.... يصرخ دائماً بصوت عال.

(سبعة سطور مهشمة)

:KBo 32,15

- وقال: إن كان الإله تشّوب يمر بضائقة، ويبحث عن خلاصه منها، فإننا سنقوم بالواجب.

- إن كان يمر بضائقة بسبب افتقاره إلى الفضة، فكل واحد منا سيقدم له ثقلاً واحداً من الفضة، بل إن كل واحد منا سيقدم له نصف ثقل من الذهب وثقلاً من الفضة.

- إن كان تشّوب جائعاً فكل واحد منا سيكوم أمامه نصف كور من الشعير، بل إن كل واحد منا سيكوم أمامه ربع كور من القمح ونصف كور من الشعير.

- إن كان تشّوب عارياً فكل واحد منا سيغطيه بثوب من الأثواب الاحتفالية، فالإله إنسان أيضاً.

- إن كان تشّوب عليلاً فكل واحد منا سيقدم له قارورة من الزيت الصافي.

- نحن نريد أن نخلّصه من ضائقته.

- نريد أن ننقذه، تشّوب ؛ لأن خصمه ألحق به أضراراً، ولن ندعه يفلت.

- يا ميجي! لن ندع قلبك يسعد بذلك. لن يبتهج قلبك بذلك، كما لن يبتهج قلب بورا[٧] أيضاً. إننا لن ندع أبناء مدينة إيجين جلّيش أحراراً.

- لو أننا أطلقنا سراحهم فمن سيطعمنا ؟ سقاة، خدم، طباخون، غسالون هم لدينا.

- الواحد منهم خيطٌ مفتول، متينٌ كجلد بقرة كثيف الشعر.

- إن كنت تتمنى تحريرهم حقاً، فمن المفترض أن يطلق سراح عبدك أولاً، أن يطلق سراح أمَتك.

- أتريد أن تتخلى عن ابنك ؟ ترميه في الشارع ؟ أن تعود زوجتك إلى بيت أبيها !

لا، لتبق يا ميجي لدينا في إبلا صاحبَ عرش.

- عندما سمع ميجي هذا الكلام بدأ يتأفف مما قوبل به، ودون أن يتوقف عن الشكوى اتجه للسجود أمام قدمي الإله تشّوب.

- جالساً على الأرض تحدث ميجي إلى الإله تشّوب، وقال:

اسمع يا تشّوب ملك مدينة كومّي العظيم، أنا - من ناحيتي - موافق على إطلاق سراحهم، ولكن مدينتي لا توافق على ذلك، سَرّلا بن فازنيجار لن يسمح بتحريرهم.

- (وهكذا) بَرّأ ميجي نفسه، وألقى الخطيئة على إبلا

(هذا هو) الرقيم الخامس من (حكاية) التحرير، لم تنته.

:KBo, 32,17

كسرة صغيرة مخربة، غير قابلة للترجمة.

:KB032,19

كسرة صغيرة جداً، ورد فيها:

.... في المدينة

.... أنتَ أيضاً، يا نجم إبلا

.... وقال له الجيش

.... إله الطقس.....

:KBo32,19

(الإله تشّوب يتكلم):

- دع بالحسنى أبناء مدينة إيجين جَلّيش أحراراً.

- دع بورًا السجين حراً، فهو قد أطعم تسعة ملوك

- في مدينة إيجين جَلّيش مدينة العرش خدم ثلاثة ملوك اعتلوا العرش،

- في مدينة إبلا مدينة العرش خدم ستة ملوك اعتلوا العرش،

- والآن يقف أمام الملك العاشر ؛ أعني أمامك يا ميجي.

- إنه يقول لك: حبّذا لو صدر أمر التحرير في إبلا من صاحب العرش.

- ولو قمتم بالتحرير فعلاً، فإنني سأبارك أسلحتكم، وستنال من الأعداء.

وسأبارك الحقول فتزدهر.

- وإن لم تقوموا بالتحرير في إبلا، بأمرٍ من صاحب العرش، ثم يحلّ اليوم السابع، فسآتي إليكم بنفسي.

- سأحطم سور الجزء السفلي من المدينة، مثل كوز.

- سأهدم سور الجزء العلوي من المدينة، وأجعله كأكوام النفايات.

- وفي وسط المدينة ؛ في السوق، سأدكّ أساسات إبلا مثل كوز، وآخذ ثرواتها معي.

- سأنزل مواضع النار في سور الجزء العلوي من المدينة إلى سور الجزء السفلي،

- وأرمي في النهر مواضع النار في سور الجزء السفلي من المدينة،

- وأهدّ السور العلوي فوق السفلي

(يلي ذلك نحو ستين سطراً مخرباً، بقيت منها كلمات متفرقة، ثم ترجمة حثية للنص نفسه).

- وإن لم تقوموا بالتحرير في إبلا، بأمر من صاحب العرش، ثم يحلّ اليوم السابع، فسآتي إليكم بنفسي.

- سأبيد مدينة إبلا، سأجعلها بمستوى الأرض، فتبدو وكأنها مدينة لم تُسكَن من قبل.

(هذا هو) الرقيم.... من (حكاية) التحرير. لم تنته.

:KBo,32,20

كسرة تتضمن نحو تسعة عشر سطراً باللغة الحورية، ونحو أربعة وعشرين سطراً بالحثية. لم تبق منها سوى كلمات متفرقة، يصعب الربط بينها. ولعل أهم ما فيها هو أنها تذكر أسماء ثلاثة من ملوك إبلا حكموا قبل ميجي، وهم: أريب إبلا (السطر ٣)، بثيب إبلا (السطور ٤، ٥، ٦، ١١، ١٥)، إشب أبو (السطر ٣١).

:KB132,00

كسرة تتضمن سبعة عشر سطراً باللغة الحثية، نقرأ في نهايتها ما يأتي:

...... بلاد لولوّا... يجب ألا.... يجب ألا تسلم، يجب ألا تجني ثروة. كل الرعاة.... من السماء تنزل إلهة الشمس..... تشّوب ملك مدينة كومّي العظيم.... لاتُبِدْ بلاد لولوّا...

بيزي كَرّا... في سجن بورّا، لكن.... مربوطٌ بحجر. اختفاء بورّا يجعله مربوطاً بحجر الـ... عشتار وإله الطقس (تشّوب) في كومّي.

❖ ❖ ❖

لم تنته الحكاية، ويصعب الربط بين مقاطع عدة عرضناها. صيغت بلغة ذات طابع أدبي، وتضمن النص الحوري لها مفردات كثيرة مستعارة من اللغة الأكدية.

إنها حكاية تكتسب أهميتها من تفرّدها بتصوير أحداث جرت في مرحلة متأخرة من تاريخ مدينة إبلا، ولعلها تمثل محاولة لتعليل الدمار الأخير الذي حلّ بإبلا في القرن السابع عشر ق.م.

الحواشــي

(١) عن تاريخ مملكة إبلا السياسي والحضاري، راجع (بالعربية):

١- باولو ماتييه: تل مرديخ (ايبلا) أقدم مملكة عامرة في سورية. تعريب: قاسم طوير، جامعة روما ١٩٧٨م.

٢- عمر الدقاق: إيبلا منعطف التاريخ. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٩م.

٣- باولو ماتييه وآخرون: مملكة ايبلا وعلاقاتها الدولية في الألف الثالث ق.م. تعريب: قاسم طوير، جامعة روما ١٩٨٣م.

٤- عفيف بهنسي: وثائق ايبلا. دمشق ١٩٨٤م.

٥- باولو ماتييه وآخرون: ايبلا - عبلاء الصخرة البيضاء. دراسات أثرية ولغوية وتاريخية. تعريب: قاسم طوير. مطبعة سورية، دمشق، ط١، ١٩٨٤م.

٦- باولو ماتييه: المقبرة الملكية والقصر الغربي في ايبلا. تعريب: قاسم طوير، جامعة روما ١٩٨٦م.

٧- مجموعة باحثين: أضواء جديدة على تاريخ وآثار وبلاد الشام. تعريب: قاسم طوير. مطبعة عكرمة، دمشق، ط١، ١٩٨٩م.

٨- علي القيم: إمبراطورية إبلا. دار الأبجدية، دمشق، ط١، ١٩٨٩م.

٩- عيد مرعي: إبلا. تاريخ وحضارة أقدم مملكة في سورية. دمشق ١٩٩٦م.

(٢) ثمة بحث جديد للباحث ألفونسو آركي حول حقيقة دمار إبلا (الأول)، سينشر في العدد الجديد من مجلة الدراسات المسمارية (Journal of Cuneiform Studies).

(٣) راجع المجلد الثاني والثلاثين من سلسلة: نصوص مسمارية من بوغازكوي (Keilschrifttexte aus Boghaz-koi) ومختصرها KBo.

(٤) راجع:

Erich Neu:Das hurritische Epos der Freilassung.Untersuchung zu einem hurritisch -hethitischen Textensemble aus Hattusa. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1996.

Gernot Wilhelm :Die Könige von Ebla nach der hurritisch - hethitischen Serie "Freilassung" .AoF 24 (1997) 277-293:

(٥) تقع مدينة إيجين جَلّبش في محيط مدينة أورشو المدينة الرئيسية في منطقة غازي عنتاب التركية (شمالي حلب)، ويبدو أنها كانت تشكل في بعض الفترات الحدود الشمالية لمملكة إبلا. راجع:

M. Astour ،HSAO 2(1988) 142.

(٦) عن الإله الحوري تِشّوب ومدينته الرئيسية كومّي (في نواحي زاخو) راجع:

جرنوت فيلهلم: الحوريون. تاريخهم وحضارتهم. ترجمة وتعليق فاروق إسماعيل. دار جدل، حلب، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٩٨ وما بعدها.

(٧) يبدو أن بورّا كان يحتل مكانة مهمة، ويتزعم الأسرى العاملين في مدينة إبلا.

❖ ❖ ❖

الدراسات والبحوث

٧٤

في مشكلات عصر النهضة العربية

د. عزت السيد أحمد (*)

إنَّ الحديث في مشكلات عصر النَّهضة العربيَّة يوجب علينا قبل أيِّ حديث أن نوضح بعض الأمور والمعطيات، ونسطها بوصفها، من جهة أولى، الأرضيَّة التَّمهيديَّة للحديث في هذه المشكلات، وبوصفها ضبطاً للاصطلاح وتحديداً له من جهة ثانية. كيما يكون كلامنا، بل موضوعنا، محدَّد الأطر، واضح المعالم.

بهذا المعنى فإنَّ هذه النِّقاط المراد إيضاحها هي بمنزلة المنطلقات أو المرجعيَّة التي تفرش الأرضيَّة التي نَخالها مناسبةً كي نبني عليها مشروعنا البحثيَّ من جانبٍ،

(*) د. عزت السيد أحمد: باحث وأستاذ جامعي سوري.
- العمل الفني: عبد الرحمن مهنا.

ونحدِّد الغايات المرجوَّة من جانبٍ آخر. وتتمثل هذه الأرضية بمجموعة من الأسئلة أو التساؤلات الرئيسية أولهما التي تلقي الإجابة عنها بقعة الضوء المناسبة للنظر فيها. وبعد الإجابة على هذه الأسئلة يمكن أن نعرض لهذه المشكلات التي تصدرت اهتمامات مفكري عصر النهضة العربيَّة من خلال ما طرحه بعض المفكرين لاكلهم بوصفهم نماذج دالة شبه ممثلة لأنَّ استعراض مواقف كلِّ مفكري عصر النهضة من كلِّ مشكلة يستدعي وقفات مطوَّلة ومساحات أوسع بكثير من مساحة بحث لايقصد أصلاً التَّبحر فيها كلِّها بِقَدْرِ ما يقصد الوقوف عندها وقفة عامة ترنو إلى إبراز هموم مفكري عصر النهضة العربيَّة ومشكلاتهم التي عدُّوها معيقةً للنهوض أو حافزة له أو غاية من غاياته. بوصف خطوة في تتبع مشكلات النهوض العربي والاستفادة مما سبق فيما سيأتي.

ما مشكلات النهضة؟

من البداهة بمكان أن تكون مشكلات النَّهضة متمحورةً حول بؤرتين أساسيتين هما بؤرة المعيقات وبؤرة المحفِّزات، أعني البؤرة التي تجتمع فيها معيقات النُّهوض وعقباته وعراقيله..كالجهل، والتَّخلُّف، والانغلاق على الذَّات، والاستبداد، والفساد..والبؤرة التي تتضمَّن كلَّ ما يساعد على النُّهوض كالحرِّيَّة والدِّيمقراطيَّة والعدالة والمساواة والعلم والإصلاح.. ويضاف إلى ذلك ما ارتبط بأحد هذين المحورين منفرداً أو بكليهما معاً؛ كالخلافة والقوميَّة والأمَّة والوطن والعلمانيَّة..

يبدو واضحاً أنَّ العلاقة بين الطائفتين الأولتين من المشكلات علاقة تقابليَّة تجادليَّة من حيث تمثيلها الوجه والوجه الآخر؛ فكون الاستبداد معيقاً من معيقات النُّهوض والتَّقدُّم يفرض على الفكر أو على المفكر طرح مشكلة الحرِّية لابوصفها البديل عن الاستبداد بل بوصفها الشَّرط الأساسي للنُّهوض والتَّقدُّم. وعندما يكون الفكر متَّجهاً إلى الفساد تَطرَحُ مشكلتا القانون والإصلاح ذاتيهما بوصفهما شرطاً من شروط النَّهضة أيضاً. وهكذا حال بقية المعيقات والمحفِّزات.

أما الطَّائفة الثَّالثة المتمثِّلة بما اتَّصل بهاتين الطَّائفتين فإنَّ جدليَّتهما قائمة في ذاتها من حيث نُظر إليها من قبل المفكِّرين نظرةً ازدواجيَّة عَكَسَت التَّبَاينَ في معالجة هذه المشكلات؛ فالخلافة في نظر بعضهم؛ **كالكواكبي والطهطاوي والصيادي..** كانت ضروريَّة، وهي عندهم أحد عوامل النَّهضة، ولكن، وثَمَّة تباينٌ هنا أيضاً، لابدَّ من إصلاحها وإعادة بنائها على ضوء معطيات طائفتي المشكلات السَّابقتين. ولكنَّها كانت عند نفرٍ آخر مثل **شبلي شميل وفرح**



أنطون وأديب إسحق وعلي عبد الرازق.. نافلةً، بل عقبة يجب تجاوزها حسب وجهات النَّاظرين: إمَّا بالقوميَّة أو بفصل الدِّين عن الدَّولة أي بالعلمانيَّة، هذه الأخيرة التي كانت في نظر الفريق السَّابق بدعةً ومفسدةً.

وفي إطار تشعّب وجهات النَّظر وتباينها كانت تتوالد المشكلات المطروحة على بساط النَّهضة، وتتداخل هذه المشكلات وتتفارق تَبْعاً للاتفاق والاختلاف بين المفكِّرين في التَّعامل معها.

لماذا كانت هي دون غيرها؟

السؤال الذي سيبرز عقب الإجابة السابقة على الفور هو: لماذا كانت هذه المشكلات ذاتها هي التي دون غيرها من المشكلات؟

البداهة العقلية تقول: طالما أنَّ هناك خللاً فإنَّ هناك مشكلة أو مشكلات تحتضن هذا الخلل. والمشكلة هنا يمكن أن تكون بمعنى السبب الموجود أو الواجب أو الغائب أو كل ذلك معاً أو أبعاضاً، على النحو الذي بيناه في الفقرة السابقة من حيث تصنيف هذه المشكلات إلى معيقات ومطلوبات أو محفزات ومشتركات. ولأننا

أمام مشكلة تدخل فيها العوامل الذاتية دخولاً موغلاً فمن المتعذر الإمساك بكلّ الأسباب إمساكاً رياضيّاً أو إحصاءها وحصرها بقوانين علمية اطرادية فإنَّ من المتعذر الادعاء أنَّ هذه هي كلُّ الأسباب أو المشكلات التي ظهرت أو ينبغي أن تظهر في هذه المرحلة..

نحن في حقيقة الأمر أمام رؤية أو رؤى في النظر إلى هذه المشكلات وتصنيفها وتبويبها وحتى تسميتها، ومهما كانت هذه الرؤية فمن الممكن أن نكون أمام رؤى أخرى تنظر بعين الشك أو الريبة أو الانتقاد إلى هذا الإحصاء أو التوصيف لمشكلات النهضة من قبل رؤية محددة. والسؤال: لماذا ظهرت هذه المشكلات دون غيرها من المشكلات؟ سؤال قد يكون غير مسوّغ منهجيّاً لأنَّ هذه المشكلات هي التي وجدناها عند مفكري عصر النهضة العربيَّة في هذه المرحلة الزمنية المحددة، وفق رؤية منهجيَّة محددة هي رؤية هذا المفكر أو المؤرخ أو غيرهما.

وفوق ذلك نحن أمام مشكلة أخرى على هذا الصعيد وهي أنَّ مشكلات النهضة تنقسم إلى قسمين؛ قسم واقعي ما تم عرضه من قبل المفكرين، ونظر إليه بهذه المنهجية أو تلك من هذا المفكر أو ذاك. والقسم الثاني هو القسم الافتراضي، أي المشكلات التي كان ينبغي أن تظهر بحكم التحليل المنهجي المنطقي لطبيعة المرحلة واحتياجاتها وضروراتها وغير ذلك. فهل وقف المفكرون عند المشكلات الافتراضيَّة هذه كلها أو بعضها؟

نحن هنا أمام مشكلة من نوع آخر نظريّاً لها شرعيَّتها الفكريَّة والمعرفيَّة، ولكنَّها من جانب آخر تكادُ تشبه ليَّ عنق الماضي. وهل يمكن أن نلوي عنق ما مضى من التاريخ؟ يمكننا القول: لو انتصر العرب في معركة بلاط الشهداء لكان كذا وكذا، ولكن هل نستطيع القول: كان يجب أن ينتصر العرب في هذه المعركة؟

نستطيع أن نحلل هذه المرحلة من مختلف الزوايا والأبعاد ونفترض بالاشتراط ضرورة الطروح والمشكلات التي لو وجدت لكان لها دور معين في سيرورة الأمة ونهضتها. ولكن لايجوز أن ندين مفكري هذه المرحلة لأنهم لم يلتقطوا هذه الفكرة أو تلك.

أهي مشكلات النهضة أم المرحلة أم المفكرين؟

الحقّ أنَّه من الصَّعب القول إنَّ المشكلات المثارة من قبل المفكِّرين في عصر النَّهضة هي محض مشكلات نهضويَّة أو مشكلات مرحلة تاريخيَّة أو مشكلات مفكِّرين على نحو متفاصل، إنَّها كلُّ ذلك في آن واحد. وكما أنَّ الفصل بينها على نحو قطعيٍّ أمرٌ متعذَّر فإنَّ الفصل الأولويَّ

التراتبيّ أمرٌ شبه متعذّر أيضاً، فمن الصّعب أيضاً القول إنّ الهمّ الفرديّ في طرح المشكلات هو الذي يفرض ذاته أولاً، أو ثانياً.. ذلك أنّ العلاقة بينها علاقة جدليّةٌ مطلقةٌ تجعلها تقف في المراتب الثّلاث في وقتٍ واحدٍ انطلاقاً من وجهة النّظر المتعاملة مع هذه الأولويّات، أي يمكن أن يكون أيُّ همٍّ من هذه الهموم هو الأول والهموم الأخرى منبثقة منه أو مركبة عليه.

ولتبيان ذلك وتوضيحه لابدَّ لنا من الفصل بينها من النّاحية النّظريّة وإعطاء كلٍّ منها حقّها.

إنّ المشكلات المثارة كلّها مشكلاتٌ نهضويّةٌ، بمعنى أنّ كلّ المشكلات التي فرضت ذاتها في عصر النّهضة على المفكّرين العرب إنّما فرضت ذاتها بوصفها حوافز للنّهضة وممهّدات لها، أو بوصفها عقبات وعراقيل لابدّ من تجاوزها من أجل النّهضة حتّى لو كانت تعبّر عن مشكلات مفكّري عصر النّهضة الخاصّة، ونعني بذلك أنّ هذه المشكلات ذاتها هي مشكلات أصحابها غير الشّخصيّة، ويتضح معنى كلامنا هذا إذا ما نظرنا إلى طبائع المشكلات المطروحة من قبل كلّ مفكر، وصلة هذه المشكلات بالبيئة الاجتماعية السّياسيّة الاقتصاديّة التّربويّة التي كان المفكّر يعيش في ظلّها، فكلّ المفكّرين أبرزوا مشكلة الحريّة وما اتّصل بها من استبداد ومساواة وعدالة وسيادة القانون، لأنّ الأرضيّة التي عاشوا عليها جميعهم تفتقر إلى الحريّة وملحقاتها، ولذلك أكثروا من التّغنّي بالحريّة وقرع الطّبول الكلاميّة لها. حاولوا أن يعيشوها، وسعوا إلى ذلك. ولكنّ منهم من هرب ومنهم من تنازل؛ ومن أمثال هؤلاء **رفاعة الطهطاوي** الذي «كتب عن **سعيد وإسماعيل** بتعابير المالقة التقليديّة المألوفة»[1]، **وخير الدين باشا التونسي** الذي أفاض في الحديث عن الحريّة وفضائلها وضروراتها.. اضطر إلى إعطاء الباي الحق في حجب الحرية أو إعطاءها بالقدر الذي يرتئيه[2]. **والصيّادي** الذي خصّ على الأقل رسالة كاملة لتكريس الانقياد للدولة العثمانيّة والدفاع عنها، هي: داعي الرشاد لسبيل الاتحاد والانقياد[3]. وفرح **أنطون** الذي اضطر بعد كلّ هجوم على الدّين أن يعود إلى تأكيد أنّه يدافع عن الدين ويرتقي به أرجاس السياسة ورجال الدين[4]، وعلى الرّغم من دعوته الدائمة إلى ضرورة احترام الآخر مهما كانت قناعاته فإنّه يبدو رافضاً إعطاء الفرصة لأيٍّ كان في ادّعاء ما يريد[5]. ومن الهاربين **الكواكبي والأفغاني ورشيد رضا وفرح أنطون ولويس الصابونجي**. على أنّ الهروب هنا، وإن كنّا نحمّله معنى الجبن، فإنّنا لانريد به الجبن وحسب، وإنّما نعني به أيضاً العجز عن المواجهة بالأفكار المرادة لسببٍ أو لآخر، الأمر الذي

اضطرهم إلى البحث عن مكان آخر يتيح لهم إمكانيَّة التَّعبير عن أوجاعهم وآلامهم ومعاناتهم. وقصص هؤلاء الذين ذكرناهم كلها معروفة، وهي من هذا القبيل.

وإذا ما انتقلنا إلى جانب آخر من المشكلات النَّهضويَّة نجد مشكلة فصل الدِّين عن الدَّولة، وتتبع أنصار هذا الاتجاه نجد أنَّهم كلُّهم تقريباً من المسيحيِّين الذين لم تكن تربطهم بالسُّلطة الدِّينيَّة الإسلاميَّة العثمانيَّة أيُّ صلة دينيَّة، إلى جانب معاناتهم من الاضطهاد الدِّيني العثماني ولاسيَّما في المراحل الأخيرة من عمر هذه السَّلطنة كما هو شائع، الأمر الذي دفعهم إلى التَّفكير بالحلول الخلاصيَّة، فلم يجدوا خيراً من القوميَّة وفصل الدِّين عن الدَّولة، وهذا ما لم نجد مثله عند المفكرين المسلمين في تلك الفترة. وكذلك أمر مشكلة الإصلاح الدِّيني والاجتهاد فقد كانتا مشكلتي علماء الدِّين الإسلامي على وجه الخصوص، ولم يكن المفكِّرون الآخرون أو الأدباء ليعنون بمثل هذه المشكلة عناية مخصوصة أو وَظيفيَّةً كما هو حال علماء الدِّين.

وبهذا المعنى نجد أنَّ المشكلات النَّهضويَّة هي أيضاً مشكلات مفكري النَّهضة. وهي في الوقت ذاته مشكلات تلك المرحلة التَّاريخيَّة التي كان من الواجب من النَّاحية المنطقيَّة التَّاريخيَّة أن تفرز هذه المشكلات استناداً إلى جملة الشُّروط والظُّروف والمعطيات المرافقة كالانفتاح على الحضارة الأوروبيَّة ومعرفة ما وصلت إليه في مختلف الميادين المعرفيَّة والعلميَّة إمَّا عن طريق الارتحال للتعلُّم أو عن طريق مجيء الأوربيين أنفسهم إلى هذه المنطقة. وكذلك أمر وصول الاستبداد العثمانيِّ إلى درجة لم تعد تطاق، وكذلك أمر التَّخلُّف والانغلاق وسيطرة الأفكار الخرافيَّة.. إذن إنَّ المعطيات كلها تشير إلى أنَّ هذه المشكلات هي مشكلات فرضتها المرحلة التَّاريخيَّة أيضاً.

وبذلك نجدنا لانستطيع الفصل الأولويَّ أو التراتبيَّ بين مستويات تعريف هذه المشكلات: أهي مشكلات النَّهضة أم مشكلات المرحلة أم مشكلات مفكِّري هذه المرحلة. إنَّها كلُّ ذلك في آنٍ واحد، وإنَّها كلٌّ منها على حدة في آنٍ واحدٍ أيضاً.

على ضوء ذلك يمكننا أن نحدد مشكلات النهضة وفق مستويات النظر الثلاثة السابقة ومحدداتها. ووفق هذه المستويات والمحددات يمكن أن يكون هناك خلاف في تسمية هذه المشكلات وأولوياتها على بعضها بعضاً. ويمكن أن تزيد أو تنقص من باحث وآخر، أو مؤرِّخ وآخر. ولكن على أيِّ حال لابدَّ أن ثَمَّةَ مشكلات تفرض ذاتها بوصفها مشكلات مهمة وأساسية على الجميع أو على الأكثرية من

المؤرخين والدارسين. وسنقف فيما سيأتي عند بعض من هذه المشكلات بوصفها المشكلات الأكثر بروزاً وأهميَّة من بين مشكلات عصر النهضة العربيَّة، مع الانتباه إلى أنَّها ليست كل المشكلات من جهة أولى، وأنَّ ترتيبها ليس حسب أهميتها وأولوياتها بالضرورة من جهة ثانية، ومع عدم إنكار إمكان وجود تصنيفات أخرى لها زيادة أو نقصاً أو ربما تحديداً.

فكرة الوطن والوطنية

لَقَد كان الطهطاوي من أوائل الذين طرحوا فكرة الوطن على بساط البحث، فهو يعرفه بأنَّه «عش الإنسان الذي منه خرج، وفيه درج، ومجمع أسرته، ومقطع سرَّته، وهو البلد الذي منشأته تربته وغذاؤه وهواؤه ورباه نسيمه، وحلت عنده التمائم فيه»[٦]. أما الوطنية عنده فتتمثل في التعاون والتعاضد على إصلاح الوطن بأن يكون «جميع الأفراد كأعضاء العائلة الواحدة، فكأن الوطن هو منزل آبائهم وأمهاتهم وكل مرباهم»[٧]. ولذلك رأى أن الوطني المخلص هو الذي يفدي وطنه بجميع منافعه الشَّخصيَّة ويدفع عنه كلَّ من تعرض له بضرر كما يدفع الوالد عن ولده الشر والأذى.

ومن واجبات المواطنين الحفاظ على الوحدة السياسية للأمة «فلاينبغي أن تتشعب الأمة الواحدة إلى أحزاب متعددة بآراء مختلفة، لما يترتب على ذلك من التَّشاحن والتَّحاسد والتَّباغض»[٨]. وبالقياس ذاته يذهب إلى أن «الشَّريعة والسياسة قَدْ أوجبتا على المواطنين أن يكونوا على قلب رجل واحد، وألا يقتصدوا لهم عدواً إلا من يوقع بينهم الفشل بخداعه، ليختل نظام ملكهم، ويخل نظام سلكهم، فهذا هو العدو المبين، الذي لايحب أن يكون أهل الوطن على وطنهم آمنين»[٩]. ويكمن قصر نظر **الطهطاوي** هنا في أنَّهُ لم يدرك أن التعددية السياسية هي الضامن الأفضل للحرية والعدالة والمساواة التي كان من أوائل المبشرين بها في العصر العربي الحديث، وكذلك أمر تعزيز سلطة الرجل الفرد التي يقود إلى تكريس الاستبداد التي كان أيضاً من معاديه أو الرافضين له من جهة دعوته إلى تعزيز سلطة القانون وفصل السلطات.

ومن طلائع المفكرين الذين طرحوا فكرة الوطن والوطنية على بساط مشكلات البحث نجد أمامنا **أديب إسحق** الذي بنى فكره على كتابات المفكرين الفرنسيين قبل الثورة، وكانت خلاصة رأيه في الوطن أنَّهُ المسكن يقيم به الإنسان. وهو خيرُ وحدة يرجع إليها أبناء الأمة ويجتمعون عليها اجتماع دقائق الرمل حجراً صلداً بوصف الوطن مجمع أبناء هذه الأمة ومسكنهم[١٠]. ولابُدَّ للوطن حَتَّى يكون

وطناً من حرية وحقوق وواجبات تسري على الجميع، ذلك أن «امتياز بعض الناس عن بعض في وطن واحد يلحق بذلك الوطن الضرر والأذى العظيم حساً ومعنى»[11].

ثُمَّ يمضي في الحديث عن الوطن حتى يصل إلى الوطنية فيرى أن في الوطن من موجبات الحب والحرص والغيرة ثلاثة تشبه أن تكون حدوداً: الأول أنَّه السكن الذي فيه الغذاء والوقاء والأهل والولد، والثاني أنَّهُ مكان الحقوق والواجبات الَّتي هي مدار الحياة السياسية وهما حسيان ظاهريان، والثالث أنَّهُ موضع النسبة الَّتي يعلو بها الإنسان ويعز أو يسفل ويذل، وهو معنوي محض. ويختم موجبات حبِّ الوطن بضرورة أن يكون هذا الحبُّ منفتحاً على أبناء الوطن من دون تعصب لفئة أو طائفة أو مذهب، فإنَّ ذلك يشوه وجه الحقِّ ويضعف حجة أهله[12].

وينتقد **أحمد فارس الشدياق** الوطنيين الزائفين في نص طريف مليء بروح الفكاهة اللاذعة القريبة من أسلوب **رابليه وفولتير** ليكشف لنا عن التناقضات الَّتي يقع فيها أبناء الوطن في ادعاءاتهم حب الوطن مع تعريتهم من أي إسهام يساعد إلَى تقدم هذا الوطن فيقول مثلاً: «فيا للعجب ممن يمدح وطنه ليرجع المدح إلى نفسه مع ذم قومه وجنسه. وممن لايعجبه شيء مما يقال إلا إذا كان ذاته وصفاته محوراً للمقال، ومع ذلك فإنَّهُ يقول حب الوطن من الإيمان وهو لأهله شنآن ويذكر عيوبهم سكران وعن عيوب نفسه وسنان. هكذا حالة أكثر الناس في هذا الزمان وهذه محبتهم للأوطان، وهي محبة كاذبة ودعوى عاتبة»[13].

لَقَد كان طرح فكرة الوطن والوطنية من قبل مفكري عصر النهضة العربية أمراً مهماً وملحاً بضرورته لأنَّهُ يقدم الأرضية المناسبة لبناء الأمة البناء القديم الذي يقود إلى نهضتنا من خلال تضافر جهود أبنائها بالدرجة الأولى انطلاقاً من كونهم ينتمون إلى جذر واحد ويعيشون على أرض واحدة ويتغذون من مصادر واحدة ولذلك ما كاد الشيخ **عبد الله النديم** يطرح سؤاله: «هذه يدي في يد من أضعها». حَتَّى أتبعه بجوابه المباشر وفي السطر الأول مقالته الَّتي حملت عنواناً السؤال المطروح فقال: «ضعها في يد وطنيك».

الأمة والقومية

إن طرح مسألة الوطن والوطنية يؤدي بالضرورة المنطقية إلى طرح مسألتي الأمة والقومية أيضاً لتوثيق الصلة بينهما. ولكن الذي بدا لنا هو العكس تماماً ذلك أن مفكرينا قَدْ اختصروا كثيراً الوقوف أمام هاتين المسألتين. ويرجع السبب في ذلك إلى أن الصلة بالرابطة العثمانية قَدْ

وضعت هؤلاء المفكرين والأدباء أمام مفترق الخيارات الصعبة، ولاسيَّمَا أن الاحتلال العثماني لم يزل قائماً، الاستبداد مازال سيد الموقف. **جميل صدقي الزهاوي** ينادي إذ ينادي:«يا آل عثمان من ترك ومن عرب». **وجمال الدين الأفغاني** يدعو إلى وحدة المسلمين تحت راية السلطان العثماني من أجل النِّضال لتحرير الأراضي المسلمة المحتلة من الاستعمار الأوروبي[١٤]. وخليل غانم المفكر اللبناني يقول:«إنَّنا نطالب بفصل العرب عن الأتراك. لكننا نسعى إلى امتزاج الشعبين معاً. وتحويلهما إلى أمَّةٍ واحدة، متمنِّين ذلك من كلِّ قلبنا، ولكن بشرط المساواة في الحقوق والواجبات».

إذن إن الجامعة العثمانية قد جعلت الحدود متماهية بَيْنَ الأمة والقوميَّة والعروبة والإسلام لأنَّ الإمبراطوريَّة العثمانية كانت تجمع العديد من الأمم تحت رايتها. ولكن لايمكن تحميل الإمبراطوريَّة العثمانية وحدها مسؤوليَّة هذا التماهي بين القومية والدين، فالدين الإسلامي ذاته ولكن يمكننا تلمس بعض التعريفات لهذين المفهومين عند بعض المفكرين، أمثال **الطهطاوي** الذي جعل من الأمة، كما الوطن، محصوراً في إطار ضيق يخص المصريين وحدهم. من دون أن ينفي ذلك إمكان تعميم كلامه على مقصد العرب عامَّة من جهة وعلى المسلمين بشكل أكثر عموميَّةً من جهة ثانية.

أما **أديب إسحق** فقد جعل «الأمة الجماعة من الناس تتجنس جنساً واحداً، أي تتسم بسمة واحدة على اختلاف أصولها ولغاتها، وتتعارف باسم تتسب إليه وتدافع عنه»[١٥]، ويبدو من خلال ذلك أنَّهُ استبعد الرابطة الدينية من مفهوم الأمَّة بالدَّرجة الأولى ورأى إمكان ألا تكون الأمَّة منتمية إلى جذر أو أصل واحد في النَّسب انطلاقاً من أنَّها تتجنَّس جنساً واحداً، لأنَّ التَّقلُّبات التَّاريخيَّة أدَّت بمعظم البشر إلى الاختلاط والتَّمازج.

أما مفهوم القومية فكان قليل الاستعمال بل نادره، ولم يبدأ بالشيوع إلا في أواخر الاحتلال العثماني أي قبيل الحرب العالمية الأولى مع بداية شيوع فكرة العروبة. وإذا ما رجعنا إلى أديب إسحق لوجدناه يقول:«الأمة من الرجل هي قومه»[١٦] فإذا عرفنا أن القومية هي اسم لشعور وفهم بنيا على النسبة إلى القوم لأمكننا القول إن القومية من الأمة هي بمنزلة الوطنية من الوطن. ولكن هذا المفهوم لم يأخذ بعده المعروف الآن إلا مع اندحار العثمانيين وبداية الاحتلال الأوروبي للوطن العربي. أي في الفترة الَّتي ستشكل محور الفكر العربي المعاصر. ولاغرو أن تكون القومية هي إحدى أهم مشكلات الفكر العربي المعاصر.

الحرية

إن كانت المفاهيم السابقة قدْ اتسمت بالغموض وعدم الاكتمال والتكامل في الطرح والمعالجة فإن الحرية الأكثر نصيباً بَيْنَ كل مشكلات النهضة في البحث والطرح والوضوح، وإن كانت معظم مشكلات النهضة ذات بعد إشكالي اختلافي فإن الحرية وحدها الَّتي لفت إجماع المفكرين حولها انطلاقاً من كونها «الضالة الحبيبة المنشودة» الَّتي سعى الجميع من أجل الحصول عليها، وفي هذا ما يعكس الوضعية الاجتماعية السياسية الاقتصادية الَّتي كانت سائدة في تلك الفترة.

لن نعرض لكل مفكري عصر النهضة هنا فهذا أمر يحتاج إلى مساحة واسعة ليس هذا موضعها، وإنما سنعرض لبعض النماذج كما فعلنا مع المشكلات الأخرى.

من أوائل الذين طرحوا مشكلة الحرية بشكل غير مباشر الأمير **حيدر الشهابي** المولود سنة ١٧٦١م والمتوفى سنة ١٨٣٥م، الذي تحدث عن الثورة الفرنسية واصفاً استبسال الشعب ودمويته في سبيل الحرية وكيف فرض هذا الشعب إرادته وانتزع حريته، ووضع بممثليه القوانين الناظمة والحامية لهذه الحرية[١٧]. ولكن طرح **الشهابي** كان طرحاً حكواتياً تعريضياً غير مباشر، فهو لم يقف عند المشكلة بوصفها مشكلته وإنَّما بوصفها مشكلة غيره المنعكسة في ذاته. **والشهابي** في ذلك، وكثيرون غيره من مفكرينا العرب. يشبهون الطفل مدعي البراءة الذي يجبن عن التعبير عن رغبته في الشيء، فينسب الرغبة شعورياً أو غير شعورياً إلى أخيه أو أخته أو زميله.. ولايلام **الشهابي** في إطار حاضنته التاريخية على ذلك. ولكن يلام غيره.

والأمر والحكم نفسه يمكن أن يقال على رفاعة الطهطاوي فهو **يعد الحرية** أعظم المناقب الَّتي يمكن أن تتمثلها الأمة، وقد أحسن إذ انتبه إلى أن الحرية المقصودة هي الحرية السياسية في المعارضة ضمن القانون والشريعة، وعنها تتفرع حرية الرأي والتعبير. وهي ضرورة رئيسة تستلزم المشاركة في أمور الحكومة والإدارة. ولكنَّهُ لم يبتعد في عرضه عن أسلوب الأمير **حيدر الشهابي** إذ لجأ إلى الثورة الفرنسية ودستورها للكشف عن طموحه في الحرية، الذي هو في أقل حالاته إعجاب بما أنجزه الآخرون على هذا الصعيد، ودليلنا على ذلك أنَّهُ إذ يترجم دستور الثورة الفرنسية وحقوق الناس في هذا الدستور فإنَّهُ لايقف عنده وحسب بل يقف عليه بمواقفه وتعليقاته ومن ذلك مثلاً قوله:«وما يسمونه الحرية ويرغبون فيه هو عين ما يطلق عليه عندنا العدل والإنصاف، وذلك لأن معنى

الحكم بالحرية هو إقامة التساوي في الأحكام والقوانين بحيث لايجور الحاكم على إنسان بل القوانين هي المحكمة والمعتبرة».

ومن أوائل المفكرين الذين وقفوا عند مشكلة الحرية وقفة فكرية نظرية واضحة المعالم غير مباشرة الغاية أو القصديَّة هو المفكر السوري **فرنسيس فتح الله المراش** وذلك في مقالة له قصيرة تحمل عنوان «بحث في الحرية» [١٨] وفيها يعقد حواراً بَيْنَ فيلسوف وحاكم يتناظران في الحرية.

يرى **المراش** أن جميع الأشياء مرتبطة بخدمة بعضها بعضاً ولذلك فهي مقيدة أيضاً بعبودية بعضها بعضاً، ولكن عندما تكون العبودية غريبة عن الفائدة أو مضرة لصالح الأمور فالاجتهاد بإبطالها ضرب من اللزوم وقانون صوابي. وفي المقابل فإن الإنسان إن كان متعبداً لأحكام دولة التمدن والصلاح يكون داخلاً في حقيقة الحرية الَّتي تطلبها الواجبات الإنسانية. على أنَّهُ إذا كان ذلك التعبد لازماً فتلك الحرية ملزومة، لأن اعتناق الإنسان واجباته لايدعى عبودية.

يبدو من خلال ذلك أن **المراش** يربط بَيْنَ الحرية والضرورة بحيث لايمكن للشيء؛ أي شيء، أن يكون حراً إلا إذا خضع للقواعد والنواميس الضرورية الكافلة لوجوده.

وهذا يعني أن تحقق الحرية يظل متعذراً، إذا لم تتحقق تلبية ما لابُدَّ منه من الحاجات، لأن الحرية ليست محض رغبات نسعى إليها أو حقوق نطالب بها، ولايمكن أن تضمن لنا بمجرد قانون نضعه، إنَّها أيضاً الواجبات المترتبة علينا ولابُدَّ من الوفاء بها حَتَّى نُحق الحقوق.

أما النقلة النوعية الأولى في إطار التعامل مع مشكلة الحرية فلعلها الخطوة الَّتي خطاها خير الدين **باشا التونسي** الذي انطلق من أن **الحرية والعدل** هي دعامتي المجتمع والأمة والعمران، وخير ما يؤكد هذا الحكم هو ما يمكن اقتباسه بسهولة من مقارنة بسيطة بَيْنَ أسباب ازدهار العمران الأوروبي وانحطاط المجتمع الشرقي والإسلامي، فالمجتمعات الأوروبية تخلت عن الظلم وأخذت بناصية العدل والأمن والحرية فيما عكست المجتمعات الإسلامية الآية فتخلت عن العدل والحرية وأخذت بناصية الاستبداد.

إن أهم ما امتاز به **التونسي** هو التعامل الوظيفي مع مشكلة الحرية، إنَّهُ يريد أن يقدم لنا نظرية في الحرية ودورها في ازدهار المجتمع والعمران ولذلك نجده يرجع إلى التراث العربي والإسلامي ليعقد المقارنات وينظر إلى الواقع الأوروبي ليعزز الموقف والاعتقاد. بالاستناد إلى ذلك ذهب إلى أن الحرية تنقسم إلى قسمين رئيسين

أولهما الحرية الشخصية وثانيهما الحرية السياسية.

أما **أديب اسحق** الذي توفي سنة ١٨٨٥ فقد شكلت الحرية أحد أهم هواجسه الفكرية منطلقاً في بناء هذا الهاجس من واقعه المفتقر إلى الحرية ومن إعجابه بالثقافة الفرنسية الَّتي أفاضت في طرح هذه المشكلة ومعالجتها وتبيان أبعادها ودواعيها.

ينطلق **أديب اسحق** من تعريفات الحرية المختلفة في الثقافة الفرنسية فيعرض علينا تعريف **مونتيني** الذي رأى في الحرية «المقدرة على فعل كل ما يتعلق بذاتي» ثُمَّ يردد تعريف **مونتيسكيو** الذي يعرف «الحرية المدنية بأن لايجبر المرء على قول ما لاتوجبه القوانين. وعرف الحرية السياسية بأن يفعل كل ما تجيزه القوانين».. ثُمَّ يعرض لتعريف الحرية السائدة في عصره فيقول:«وقد اتفق الكثير من النافذين على تعريف الحرية بكونها مقدرة المرء على فعل ما لايضر بغيره من الناس، وهو عين الحد المنصوص عليه في القانون الروماني» وليخلص من ذلك إلى تعريفه للحرية فيقول:«فالحرية ثالوث موحد الذات، متلازم الصفات، يكون بمظهر الوجود فيقال له الحرية الطبيعية، وبمظهر الاجتماع فيعرف بالحرية المدنية، وبمظهر العلائق الجامعة فيسمى بالحرية السياسية».

وانطلاقاً من إيمانه بعدم وجوب تحقق الحرية المطلقة وعدم دعوته إلى هذه الحرية المطلقة. وإنَّما الحرية الَّتي يريدها هي الحرية القائمة على القوانين الموضوعية والعادات المألوفة في حرية الإنسان لأن «القانون الحق لاينقص من الحرية ولايزيل الاستقلال، ولكنَّهُ يقيم لهما حدوداً تقيها الضعف والاضمحلال»، فقد ذهب كذلك إلى تقرير أن «الحرية السياسية بعيدة المنال، عسيرة الكمال».

العدالة والمساواة

لاشكَّ في اقتران العدالة والمساواة بالحرية ولذلك لم يكن نصيبها أقل من نصيب الحرية بكثير. وقد تعامل مفكرونا وأدباؤنا على العموم مع هذه المسألة ذات الوجهين وفهموهما كما فهمتها وأقرتها الثورة الفرنسية: أي مساواة أمام قانون واحد، يسري على جميع المواطنين، يمثلون كلهم أمامه، لافرق بَيْنَ غني وفقير، وضعيف وقوي، وأبناء مذهب ومذهب. وكما أن طرح الحرية كان بقوة وكثرة وتفصيل بسبب الافتقار إلى هذه الحرية وكأنَّ قوة الطرح كانت بمنزلة الاحتجاج المكافئ أو رد الفعل المساوي للافتقار إلى الحرية كذلك فإن قوة طرح مسألة العدالة والمساواة كانت ناجمة عن الوضعية الاجتماعية الاقتصادية السياسية السائدة من هضم حقوق المستضعفين ومحاباة

الأغنياء والطبقات الرفيعة، ومراعاة المحسوبيات وعدم سيادة القانون على الجميع على قدم المساواة، وانتشار الرشوة والفساد الإداري..

لَقَد أدرك **الطهطاوي** خطورة هذه المشكلة وأهميتها ولذلك وقف أولاً عند نظرية فصل السلطات فرأى أن الحكومة تنقسم إلى ثلاث قوى أو سلطات هي قوة تصنيف القوانين وتنظيمها أي السلطة التشريعية والقوة الثانية هي قوة القضاء وفصل الحكم أي السلطة القضائية، والقوة الثالثة هي السلطة التنفيذية أو قوة التنفيذ للأحكام بعد حكم القضاء بها. ورأى أنَّهُ لابُدَّ لهذه السلطات الَّتي تمثل كلها معاً القوة الحاكمة من أن تكون معززة لكمال الحرية، متمتعة بالمنافع العمومية فيما يحتاج إليه الإنسان في معاشه ووجوده وكسبه وتحصيل سعادته..

وفي معرض عرضه الدستور الفرنسي الذي أفاد منه **الخديوي إسماعيل** شيئاً ما نجده يركز على مساواة الجميع في استحقاقية أي منصب وأي رتبة كانت، وعلى محاسبة أي وزير يتهم بالخيانة عنده هي سوء التدبير والرشوة والاختلاس فيحكم عليه حسب ما هو مسطر في القوانين المخصوصة». ومن ثُمَّ يبرز مساواة الناس بعد الثورة الفرنسية -في القوانين الفرنسية- على اختلاف مستوياتهم في العظم والمنصب والشرف والغنى، «فإن هذه مزايا لانفع لها إلا في الاجتماع الإنساني والتحضر فَقَطْ».

أما **أديب إسحق** فإنَّهُ يرى أنَّما حقيقة المساواة أن تكون الأحكام سواء على من هم بالنظر إليها سواء، يعني أن تجرد النصوص الحكمية من كل ما يجعل بعض الناس فوق بعض، وتنزه عن كل ما يفتح باب النجاح لبعضهم دون الآخرين، وتطهر كل ما يشف عن شيء من ذلك أن يؤدي إليه فتكون أمن الخائف وملاذ الفازع ونصفه المظلوم وسداً سديداً في وجه الجريء. ثم يربط بين الحرية والمساواة ويرى أنهما «من لوازم الوجود الإنساني ونواميس الحكمة الإلهية»[19]، ويتابع حكمه باستنتاج شبه مماثل يرى فيه أنَّ «الحريَّة والمساواة هما الدعامتان الطبيعيتان لكل مجتمع إنسانيٍّ، فهما لذلك المبدأ الضروري الأصلي لكلِّ قانون»[20].

ويذهب **فرنسيس المراش** إلى أن سيادة القانون على المواطنين على حد سواء هو أعظم مقومات السياسة والحق فيقول«إن أعظم المقومات لصحة السياسة وإقامة الحق، هو مجرى شرائعها متساوية على كل أبنائها من دون أدنى امتياز بَيْنَ الأشخاص أو تفريق بَيْنَ الأحوال. فلايجل الأخذ بَيْنَ الكبير ودفع الصغير. ولاالالتفات إلى الغني والإعراض عن الفقير. ولامؤازرة القوي

ومواراة الضعيف. بل يجب معاملة الجميع على حد سواء كيلا يقع خلل في نظام الحق»(٢١).

التخلف والتقدم

إنَّ عاملاً أساسيّاً وحاسماً من عوامل تسمية هذه المرحلة التاريخيَّة من عمر الأمة العربيَّة هو الانتباه إلى التخلف الذي يسيطر على الواقع العربي على الأقل بالمقارنة مع الواقع الآخر المعاصر له على الشاطئ الآخر من البحر. هذا الآخر بما وصل إليه من تقدم وتطور مذهل كان مولد إرهاصات التفكير في عوامل التشابه والاختلاف وأسباب تقدم الغرب وتأخر الشرق،تطور الغرب وتخلف الشرق. ولذلك لاعجب في أن تكون مشكلة التخلف حاضرة في أفكار أعلام عصر النهضة كلهم، وربما لاعجب في أن تتشابه تحليلاتهم لهذه المشكلة، ولكن من المؤكَّد أننا سنكون أمام العديد من الاختلافات لتجاوز هذا التخلف إلى الواقع المقابل بالتناقض لواقع التخلف وهو التقدم أو التطور.

سنقف هنا عند أنموذج واحد هو **جمال الدين الأفغاني** الذي ينطلق كما فعل غيره تماماً تقريباً بإقرار أنَّ واقعنا واقعٌ متخلف، فها هو يخطب في أهل زيزنيا في أواخر عام ١٨٧٩م قائلاً «ليس بخافٍ عنكم ما ألم بروح الجنسيَّة في الأمم الشرقيَّة من الضَّعف والوهن المستلزم لضعف سائر الطبقات»(٢٢).

وينظر إلى التخلف نظرة أخرى، وإن كانت سابقة زمنياً على الإقرار السابق بالواقع المتخلف للأمة، إذ يبين هنا كيف أنَّ الإنجليز هم سبب كلِّ تخلف، لأنهم أمَّة تكرِّس تخلف الشعوب التي تستعمرها، خلاف الأمَّة الفرنسيَّة المتحضرة بسلوكها وأخلاقها وطبائعها، فيقول «انظر إلى مصر التي يستخدمها الإنجليز طريقاً إلى الهند، هل تجد فيها أيَّ مؤسَّسة نافعة، أو أيَّ آثار تدلُّ على حبِّ الحريَّة المنزه عن الهوى، من أصل إنجليزي؟ كلاَّ، فمهما كان وجود هذه الدلائل فإنَّما تشير إلى الفرنسيين، وإن تجد في مصر مدرسة واحدة للمعارف أو العلوم منذ عهد المرحوم محمد علي باشا، إلا كان مؤسسها ومنظمها وناظرها فرنسياً»(٢٣).

في هذا النص يلتفت **الأفغاني** التفاتة بارعة إلى علاقة التخلف بالحريَّة؛ فحيث يوجد تخلف لاتوجد حريَّة وحيث توجد الحرية لايوجد تخلف. ولكنه لايتوقف عند ربط التخلف بالمستعمر بل يتعداه إلى تحميل المجتمع المسؤولية أو جانباً منها، فالتخلف متواشجٌ تواشجاً وثيقاً مع الأمراض الاجتماعية التي تصيب الأفراد والجماعات، وخاصةً منها الأنانيَّة أو حبُّ الذات المذموم «الذي هو علَّة الشقاء

والعناء»[٢٤]. والخروج من هذا التخلف في رأي الأفغاني لايكون إلا بالإستعمال الإنسان الصحيح لعقله ورجوعه إليه في جميع أموره [٢٥].

ولأنَّ استعمال العقل سيكشف التخلف، فإنَّ «الحكماء والعلماء والمؤلفون والعرفاء المحترمون هم الذين بذلوا راحتهم وصرفوا نفيس عمرهم في تحلية عقولهم بالأنوار والعلوم الحقيقية والمعارف العقليّة»[٢٦]. وعلى كاهل هؤلاء يقع عبء القضاء على التخلف وتجاوز مثالبه لأنَّ أمثال هؤلاء، كما يقول، تأبى نفوسهم الشريفة وهممهم العالية أن تقف بهم عند هذا الحدّ من الكمال،أعني تحصيل الفضائل القاصرة على ذواتهم، بل بذلوا الوسع وأجهدوا النفس في نشر العلوم والآداب»[٢٧].

ويؤكّد ثانية أنَّ التقدم والتطور يساوي القضاء على الجهل والتخلف، ويرى أن بالعلم يُقضى على التخلف، وبذلك يخاطب أهل الشرق قائلاً «أفلا تعلمون أنَّ سلطة الفرنسيين وسيادتهم عليكم إنَّما كانت بارتفاع درجتهم في العلوم والمعارف وانحطاطكم بها؟». ولإيمانه بأنه استذكار الماضي المشرف للأمة يحفز الهمم على النهوض يتابع قائلاً «هل رضيتم بعدما كان لكم ذروة الشرف بوساطة العلوم والمعارف أن تدون لكم تلك الحالة الوضيعة التي أوصلتكم إليها الجهالات والضلالات حتَّى ما عادت تسرُّ لكم قلوب الأعداء فضلاً عن الأصدقاء..هلموا اعتصموا بعرى الاجتهاد في نيل العلوم»[٢٨].

المــرأة

لم تغب مشكلة المرأة عن مشاغل مفكري عصر النهضة، لم تطرح بقوّة كما حدث لاحقاً، أو على الأقل على يدي **قاسم أمين** الذي عُدَّ رائد تحرير المرأة العربية، وربما هو الوحيد الذي طرح هذه المشكلة طرحاً تخصصيّاً، وهو الوحيد الذي طرح هذه المشكلة بتعمّق وتوسع إلى حدٍّ أنه بالكاد تحدث في مشكلات أخرى غير مشكلة المرأة.

ولكن ذلك لم يعن ولايعني أنَّ المفكرين الآخرين لم يولوا هذه المشكلة شيئاً من العناية، بل نكاد نجزم أنَّ وضع المرأة احتاز مساحات مهمة من هموم مفكّري عصر النهضة ومشكلاتهم، وبالتأكيد كان هناك شيء من التفاوت في قوَّة الطرح ومداه من مفكّر إلى آخر؛ يبدأ هذا التفاوت من أقلها تمايزاً وشدَّة إلى أعلاها تبايناً واختلافاً. فإذا وقفنا عند **الطهطاوي** الأبرز من جيل الرواد الأوائل وجدنا أنه وضع كتاباً كاملاً عنوانه: المرشد الأمين للبنات والبنين، الذي يبدو من خلال العنوان وحده أنَّ الطهطاوي يقدّم البنات على البنين[٢٩]. ربَّما ضرورة السجع هي وضعته هذا الموضع، ولكن لو افترضنا التقديم مقلوباً لما اختلف الأمر

كثيراً لأنَّ مضمون الكتاب وفكرته يقومان على الكشف عن مكانة المرأة وأهميتها وضرورة مساواتها بالرجل في كثير من المواضع بدءاً من التربية في المراحل المبكرة مروراً بكل المراحل التي يمر بها الإنسان في حياته وفي مختلف الميادين.

يبدأ **الطهطاوي** بعرض الصفات العامة والخاصة لدى الذكور والإناث، فيعرض أولاً للصفات المشتركة بين الرجل والمرأة، ويعقب بما يختلفان فيه من صفات، ويختم ذلك بمميزات المرأة[٣٠]. وفي الفصل التالي من هذا الباب يعرض لنفوذ النساء في قلوب الرجال[٣١]. وثمَّ للصفات المطلوبة في خلق المرأة[٣٢]. وفي الباب الرابع من الكتاب يفرد الفصل الرابع للموقف من اشتغال المرأة بالسياسة العليا[٣٣]. ويمهد لهذا الفصل بتصوير الواقع مع عدم اشتغال المرأة بالسياسة وعدم توليها القضاء والمناصب العمومية، ويرد ذلك إلى العقلية الاجتماعيَّة السائدة من قصور المرأة وضعفها عن القيام بمثل هذه الأعباء الكبرى ويقدم لنا بعض الشواهد على ذلك من الأشعار التي توصف بها المرأة في أمثال هذه الحالات. ولكن يبدو أنه لم يكن قانعاً كثيراً ببعض هذا الحجج وإن لم يحللها أو يناقشها، إذ رأى أن هناك بعض النساء تولين المسؤوليات الجسام بل تولين حكم أمم وشعوب وكن ناجحات، يقول«فقد عهد في النساء بعض ملكات أحسنَّ السياسة والرئاسة في ممالكهن، واكتسبن قصب السبق في ميادين الفخار»[٣٤]، ويذكر أسماء بعضهن ممن نهضن بهذه الأعباء الثقيلة مثل **بلقيس وسمرة ملكة نينوى وبابل والزباء وكيلوبترا وشجرة الدر** وغيرهن الكثير، ويعقب على ذلك بقوله«فكلهن أحرزن حسن التدبير والإدارة، وأقمن البراهين على لياقة النساء لمنصب السلطنة»[٣٥].

هذه فكرة مهمة وبذرة قوية في المساواة بين المرأة والرجل، ولكن هذه الفكرة لم تحسم في تلك الفترة ولاحَتَّى الآن. لقد بقيت هذه الفكرة مطروحة على ساحات البحث والتنظير حتى الآن بوصفها واحدة من أبرز مشكلات المرأة.

جمال الدين الأفغاني توقف بالعرض عند المرأة، وكان ذلك خطبته في أهل زيزينيا التي شدد فيها تشديداً كبيراً على أهمية المرأة وعلو مكانتها وشأنها إلى درجة ربط تقدم المجتمع وتطوره، وتجاوز التخلف بإشراك المرأة في هذه العملية العظيمة من خلال التعليم والاحترام، فهو يقول«ولكنِّي أجلكم أيها السادة عن أن تحسبوا أنكم تنالون مزايا المدنية، وتحوزون المعارف والعلوم، وتستكملون أسباب التقدُّم والسعادة، وتبلغون ذروة المجد والشرف إن كان العلم فيكم مقصوراً على الرجال، بل

أعيذكم من أن تجهلوا أنه لايمكن لنا الخروج من خطة الخسف والجهل ومن محبس الذل والفاقة، ومن ورطة الضعف والخمول، مادامت النساء محرومات من الحقوق، وغير عالمات بالواجبات، فإنهنَّ الأمهات اللواتي تصدر عنهن التربية الابتدائيَّة والأخلاق الأوليَّة»[٣٦].

لم يكن **الأفغاني والطهطاوي وقاسم أمين** وحدهم الذين طرحوا مشكلة المرأة ولكنها نماذج ثلاثة من مفكري عصر النهضة في مدى التفاوت الذي أولوه للمرأة من حيث الأبحاث والمقالات ما بين من أخلص كامل جهده للمرأة ومن أعطاها الأهمية الكبرى من مساحات اهتمامه، ومن مرَّ على وضعها بالعرض، ولكن غالبية جهود مفكري عصر النهضة ممن لم نذكرهن تعطينا مؤشراً مهماً على أنهم خلاف كثير من مفكري الغرب وخاصة السابقين على القرن العشرين قدْ اعترفوا بسمو مكانة المرأة ووجوب احترامها وتعليمها وإنهاضها، ومن هنا شاع في الفكر العربي قولهم: الأمة نسيج الأمهات، **وأحمد شوقي** يصوغ ذلك شعراً بديعاً فيقول:

الأمُ مدرسةٌ إذا أعددتها
أعددتَ شعباً طيِّبَ الأعراقِ

التربية

التربية من المشكلات التي طرحت على بساط بحث مفكري عصر النهضة، وشأنها شأن كثير غيرها من المشكلات طرحت بأمدية متفاوتة من القوة والأهميَّة والاهتمام، ولكنها على أيِّ حال ظلت وحدة من المشكلات البارزة التي لم يستطع مفكرو النهضة تجاوزها أو تجاهلها. وقد اختلفت طرق الطرح والمعالجة ومستوياتها من مفكر إلى آخر تبعاً للاهتمام الأساسي لهذا المفكر أو ذاك، وتبعاً لغاياته وأولوياته ومنهجه. وإذا كان **الطهطاوي** رائداً من رواد النهضة فقد كان أيضاً رائداً في طرح مشكلة التربية بقوة ربما ظلت منقطعة النظير حتى ظهور الجيل الثاني على الأقل من أجيال مفكري النهضة العربيَّة.

عرض **الطهطاوي** للتربية ومشكلاتها وأهميتها وضروراتها في كثير من المواضيع في كتبه، ولكن تميزه كان في إفراده كتاباً خاصاً ضخماً للتربية هو الكتاب الذي سبق ذكره تحت عنوان: المرشد الأمين للبنات والبنين. وقد خصص مقدمة الكتاب التي تقع في نحو ثلاثين صفحة للحديث في مفهوم التربية وأهميتها وآلياتها وتوازع الأدوار في عملية التربية [٣٧]. وعرج بعد ذلك على الحديث في الإنسان مما يؤسس للتربية ليفرد بعد ذلك باباً كاملاً للتعليم والتعلم بوصفهما تتمة المشروع التَّربوي[٣٨] وليجعل الأبواب التالية التي تقع في نحو ثلاثمئة صفحة للتطبيقات التربويَّة، وللأفكار التي يرنو إلى تربية المجتمع والأجيال عليها.

أما **عبد الحميد الزهراوي** فقد اهتم خاصَّة بالتربية السياسيَّة، أراد «تكوين المواطن الواعي سياسيَّاً، والقادر على النقد، حتى لاتروج البضاعات الفاسدة، لأنَّ المواطن حينئذ يكون قادراً على تمييز الغثِّ من السَّمين، والخبيث من الطَّيب، والمصلح من المفسد، ولايغتر بكثرة أتباع الرأي، وقلة أتباع رأي آخر»(٣٩).

وفيما بين هذين المستويين من التوسع والشمول في المعالجة التناول والاهتمام، والدقة في القصد والتخصيص تباينت المستويات في الطرح والمناقشة والمعالجة.

خاتمة

هذه المشكلات الكبرى والأساسيَّة التي فرضت ذاتها على مفكري عصر النهضة العربيَّة بوصفها موضوعات النَّهضة سيَّان أكانت بالمعنى الإيجابي أم بالمعنى السلبي. أعني سيَّان أكانت عوامل نهوض أم عوامل إحباط وإعاقة. ولكنها على أيِّ حال، وفق ما عرضناها، تمثل واحدة من وجهات نظر كثيرة وربما جدُّ كثيرة.

الحواشي:

١- ألبرت حوراني: الفكر العربي في عصر النهضة-ص٩٧.

٢- خير الدين التونسي: أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك-ص٦٤.

٣- منير موسى: الفكر العربي في العصر الحديث-ص١٤١.

٤- انظر على سبيل المثال: فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته- ص٩٨-١٢٨-١٤٢-١٤٣-١٤٦.

٥- م.س-ص١٤٤، ٢٠٣.

٦- رفاعة الطهطاوي: الأعمال الكاملة- الجزء الثاني- ص٤٢٩.

٧- م.س-ص٤٣٢.

٨- م.س-ذاته.

٩- م.س-ذاته.

١٠- أديب إسحق: الكتابات السياسية والاجتماعية- جمعها وقدم له ناجي علوش-ص٧٢-٧٥.

١١- م.س-ص١٠٥.

١٢- م.س-ص٨١ وما قبلها من المقال.

١٣- رئيف خوري: الفكر العربي الحديث-ص١٧٥.

١٤- جمال الدين الأفغاني: الأعمال المجهولة-ص٨٧.

١٥- أديب إسحق: الكتابات السياسية والاجتماعية- ص٧٤.

١٦- م.س-ص٧٣.

١٧- رئيف خوري: الفكر العربي الحديث-ص١٦٨-١٦٩.

١٨- م.س-ص١٨٧-١٨٨.
١٩- أديب إسحق:الكتابات-ص١٢٠.
٢٠- م.س-١٢١.
٢١-منير موسى: الفكر العربي الحديث-ص٣٤.
٢٢- جمال الدين الأفغاني: الأعمال المجهولة-ص٧٨.
٢٣- م.س-ص٣٨.
٢٤- م.س-ص٦١.
٢٥- م.س-ذاته.
٢٦- م.س-ص٧٣.
٢٧- م.س-ص٧٤.
٢٨-م.س-ص٧٤-٧٥.
٢٩- رفاعة الطهطاوي: المرشد الأمين-ص٢٥١-٢٦٧.
٣٠- م.س-ص٢٥٢-٢٦٨.
٣١-م.س-٢٦٩-٣٧٣.
٣٢- م.س-٣٧٧-٣٧٩.
٣٣- م.س-ص٤٤٩-٤٦٤.
٣٤-م.س-ص٤٤٩.
٣٥-م.س-ذاته.
٣٦-جمال الدين الأفغاني: الأعمال المجهولة-ص٨١-٨٢.
٣٧- رفاعة الطهطاوي: الأعمال الكاملة-الجزء الثاني-ص٢٧٥-٢٩٦.
٣٨-م.س-ص٣٨٣-٤٣٦.
٣٩- محمد راتب الحلاق: عبد الحميد الزهراوي: دراسة في فكرة السياسي والاجتماعي-ص١٢٥.

❖ ❖ ❖

٩٣

هل صحيح أن لكل إنسان فلسفته الخاصة؟ أم أن الفلسفة حكر على الفلاسفة والمتفلسفين؟

محمد نجاة العظم[*]

من الكتابات التي تعجبني وأتابعها ما يكتبه د. غسان الرفاعي من باريس، التي لم أزرها منذ أكثر من ربع قرن، لما أجده فيها، أي في كتابته، من دسم ونضج وغناء واطلاع ثقافي وفكري طازج لأهم وأبرز الأحداث الثقافية في الأجواء الباريسية وما جاورها، ودار في فلكها من أحاديث وفلسفات كتاب ومفكرين، وهو فيما كتبه مؤخراً عن (سوق الرخصة الفكرية)[1] جعلني أعود بالفكر والذاكرة إلى الفلسفات التي تحدث عنها مما استجرني إلى الكتابة عن تلك الفلسفات التي تحدث عنها.

(*) محمد نجاة العظم: أديب وباحث في التراث العربي - سورية.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص

تداعيات فلسفية جامعية

الأمر الذي تداعى عندي وذكرني بأيام الجامعة و محاضرات أستاذنا د. مصطفى البارودي الذي كان يحمل إلينا أو يحملنا من خلال محاضراته في مقرر الدستورية، إلى عالم الفلسفة على اختلاف ألوانها ومذاهبها لدرجة أصبح لكل واحد منا الجرأ على أن تكون له فلسفته الخاصة التي يستمدها من قراءاته وثقافته واطلاعه وتجاربه وظروفه الخاصة التي تملي على الإنسان أي إنسان، الفلسفة التي تحكمه وتوجهه و تجعله ميالاً لهذه الفلسفة أو تلك في فترة أو مرحلة معينة، تتناسب مع ظروفه المتغيرة التي يمكن أن ينتقل معها من فلسفة إلى أخرى، تكون أكثر إقناعاً له نتيجة لما قرأه أو ما قال به الآخرون أو مما استنتجه، هو بنفسه ونتيجة لتجاربه و ملاحظاته.

الفيلسوف جورجياس وتلميذه أنتستين

فمثلاً، الفيلسوف السوفسطائي (أنتستين)، الذي عاش قبل الميلاد وكان مقتنعا بفلسفة أستاذه (جورجياس) عارض معلمه عندما تغيرت ظروفه في ضوء تجاربه واطلاعاته الشخصية اللاحقة، فابتدع فلسفة خاصة به معارضًا فيها فلسفة أستاذه (جورجياس) التي تلخصت في ثلاث قضايا، أولها، أنه لا شيء موجود، والثانية، أنه إذا كان ثمة شيء موجود فمعرفته على حقيقته محال، والثالثة، أن ذلك الشيء، لو عرف فليس باستطاعة عارفه نقل معرفته به إلى سواه. ومن هنا انتهى (جورجياس) إلى أنه ما دامت المعرفة الموضوعية مستحيلة فلا يبقى سوى فن الإقناع، ليقنع به المرء من يشاء، بما يشاء.

فلسفة أنتستين الكلبي:

عارض (أنتستين) فلسفة أستاذه (جورجياس) في قضاياه الثلاث، وناصر سقراط، وأسس مدرسته الخاصة التي عرفت بالمدرسة الكلبية، والتي ترى أن الفضيلة هي الهدف الرئيس، وهي وحدها الخير، وكل ما عداها من مال وشرف وحرية، جدير بالازدراء.

فإذا طلب إنسان الفضيلة وجب عليه أن يحد من علاقته بالعالم الخارجي، فيغض الطرف عن العرف الاجتماعي، ويتجنب اللذائذ ويعيش فقيرًا. واللافت في فلسفة (أنتستين) إيمانه بإله واحد ليس له شبيه.

فلسفة زينون الرواقي:

وكما يمكن معارضة فلسفات وأفكار السابقين من الفلاسفة، يمكن الأخذ بواحد منها أو ببعضها، ومجاراتها كما هي أو بعد تعديلها، كما فعل زينون الرواقي، الفيلسوف اليوناني، مؤسس المذهب الفلسفي الرواقي، الذي تأثر بمذهب الكلبيين كمذهب أخلاقي بعد أن تممه بوضع أساسه الميتافيزيقي والمنطقي، فضلاً عن تنسيقه لكثير من أفكار من سبقوه من فلاسفة آخرين مثل (هرقليتس) و

(أفلاطون) و (أريسطو) وجمع ذلك كله في بناء فلسفي متكامل متتام، واختار مكان لتدريس تعاليمه في رواق عرفت مدرسته باسمه، ويحز بالنفس نبأ انتحاره في آخر أيام حياته عندما أصيب بمرض عضال تعذر علاجه، فلم يجد زينون علاجًا له إلا الانتحار.

فلسفة إسعاد الذات بالمتعة العقلية:

من فلاسفة ما قبل الميلاد الذين أشار إلى مذاهبهم الفلسفية د. رفاعي الفيلسوف اليوناني (أبيقور) الذي عرّف الفلسفة بأنها إسعاد الذات بالمتعة العقلية، وهي الخير الأوحد، خلافًا للكلبيين الذين رأوا أن الفضيلة هي الخير، كل الخير. وقد اتخذ أبيقور من أثينا مقرًا لمدرسته في حديقة اشتراها خصيصًا لهذا الغرض، المدرسة التي ارتبطت بـ (أفلاطون) و (لوقيون) و (أريسطو)، وتلخصت فلسفته، كما ذكرنا، بلذة التأمل دون ألم. إلا أن فلسفته أسيء فهمها حيث قالوا عنها إنها تدعو إلى الملاذ والإباحية مع أنها فلسفة بريئة مما نسب إليها واتهمت به.

فلسفة الشك المنهجي الرياضي

وتسلسل، في رأسي، حبل الفلسفة، والتفلسف إلى أن أوصلني إلى (رينيه ديكارت) صاحب فلسفة الشك المنهجي، الذي طالما حدّثنا عنه أستاذنا



البارودي، من خلال محاضراته و أحاديثه الفلسفية التي كان يتنقل من خلالها بين مختلف المدارس الفلسفية التي استقى منها هذا الدستور أو ذاك، هذه الفكرة الفلسفية أو تلك، وأثبتها في نصوصه، كإنجيل مقدس لا يمس.

كان ديكارت قد أقام مذهبه الفلسفي على منهج رياضي، أو حاول ذلك. فشك في معارفه كلها، حسية كانت أم عقلية مما يذكرنا بالسوفسطائي اليوناني، (جورجياس)، وذلك تحسبًا من أن يكون مخدوعًا فيها، لكنه وجد أن شيئا واحداً، لا يقبل الشك وهو حقيقة كونه يشك، ولم

يكن يستطيع أن يشك لو لم يكن موجوداً، إذاً فهو موجود، لأنه يشك.

ولما كان الشك تفكيراً، فهو موجود لأنه يفكر.

ومن هنا انتهى (ديكارت) إلى مقولته المشهورة:

(أنا أفكر إذاً فأنا موجود)

ومن هنا جاءت مقولة شائعة أخرى، (إن الشك يقود إلى الإيمان).

ديكارت يثبت أن الله موجود

من نقطة البداية اليقينية تلك انتقل ديكارت إلى إثبات وجود (الله)، وبالتالي إثبات وجود العالم، مميزاً بين المادة والفكر اللذين رأى أنهما لا يتصلان ببعضهما إلا بأمر من الله.

وهنا لا بد من الإشارة إلى خلاصة ما انتهى إليه (ديكارت) بعد دراسته الطويلة في مدارس (اليسوعيين)، التي صرّح بأنها لم تفده بمعرفة واضحة يقينية، بما ينفع في الحياة.

كان من نتائج أبحاث ديكارت ودراساته المستفيضة والقواعد التي وضعها، في البحث والتقصي عن الحقيقة أنها أصبحت أساساً في وضع أصول التربية الحديثة التي تهدف إلى تدريب العقل على التفكير المنظم الحر، أي تدريب العقل على التفكير والإبداع وليس البصم والتحفيظ كما هو سائد الآن لدى أكثر المؤسسات التربوية.

لكل إنسان فلسفته الخاصة

بعد الجولة الطويلة التي قادنا إليها حديث د. الرفاعي نعود، كما أشرنا سابقاً، إلى مقولة أن لكل إنسان فلسفته الخاصة، كما يرى البعض لأنه لا يوجد إنسان أبيقوري أو رواقي أو ارتيابي أو تهكمي، خالص، إنما هناك إنسان خليط من ذلك كله أو من بعضه أو من غيره، مما استجد من أفكار وفلسفات معاصرة، مع ملاحظة تأثير الظروف الشخصية المادية وغير المادية لكل إنسان، ومدى معارضتها أو اتفاقها مع طموحات ورغبات هذا الإنسان، وما تنطوي عليه تأملاته ومفهومه للسعادة فإذا كانت ظروفه بين بين، فربما يميل إلى الأخذ بزمام التعقل وبقوانين الطبيعة ولزوم عدم مخالفتها. أما الإنسان الذي يكون في موقع بين (الأبيقورية) و (الرواقية)، فقد يغلب عنده التشكك، في عالم غلب فيه الغش والكذب والخداع، وما يحاك ضده خلف الأبواب المغلقة والجدران الشاهقة، ذلك التشكك الذي يذهب به كل مذهب. وعندما لا يصل إلى معرفة الحقيقة، يصبح العالم بنظره بلا معنى، فيلجأ إلى التهكم واللا مبالاة أو يعود إلى (الجيورجياسية) التي ترى أن معرفة الحقيقة أمر محال، وأن لكل امرئ حقيقته بحسب قناعاته، وبالتالي تكون له فلسفته الخاصة.

خلاصة كل تلك المواقف، أن الفلسفة

التي يقتنع بها الإنسان ويأخذ بها، تتعلق بثقافته وبتجربته وبمدى اطلاعه وظروفه الشخصية. فالإنسان، مثلاً، عندما تكون أسنانه قوية، يعض ويأكل الأخضر واليابس دون أن يسأل عن أي شيء، ولكن عندما تبدأ أسنانه بالسقوط واحدًا تلو الآخر، بعد أن ينال منها النخر والقلع وما شابه من أمراض الأسنان، ويصبح بلا أسنان، فإنه يقول لأصحابه: (لا، لا يليق بكم أن تعضوا أيها الرفاق..)

وطبعًا الأمور هنا نسبية وليست مطلقة، إلا أن الإنسان بالطبيعة والغريزة، يميل دائماً، إلى السيطرة والتسلط وحب التملك، وإخضاع الغير لأمره، وإلى ما يريد.

وما ذلك، إلا لأن الظلم من شيم النفوس فإن تجد ذا عفة فلعله لا يظلم، كما قال شيخ المتفلسفين المتنبي، وأيضًا، لأن الحياة قائمة بطبيعتها على الصراع وهو مظهر واضح وصريح، نراه في كل مظاهر الطبيعة والحيوان، كما في الإنسان. والمنتصر بنتيجة الصراع يحاول أن يفرض أفكاره وفلسفته على الآخرين، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الحياة بدون صراع تكون بلا معنى.

من هنا فإن الصراع ظاهرة طبيعية أساسية في الحياة، وهي أحد أسباب التقدم والنمو لدى الأفراد والمجتمعات، وهو ما ينطبق على الدول أيضاً.

ومن هنا فإن الحروب والكوارث الطبيعية على اختلافها، لعبت كلها، دورًا هامًا وأساسيًا في تطور المجتمعات والأمم و الحضارات وتقدمها، وبالتالي، انتقال السلطة والقوة من هذا الشعب إلى ذلك الشعب ومن هذه الأمة إلى تلك.

فلسفة الحركة وإعادة التوازن

أما السلام فإنه محطة استراحة مؤقتة بانتظار صراع جديد وسيظل الصراع عاملاً أساسيًا في توليد القوى السياسية والاقتصادية والاجتماعية في كل مناحي الحياة، وخاصة عندما يشطط الإنسان ويتجاوز حدود القانون الطبيعي ويخل بتوازنه مما يستوجب إعادة التوازن بشكل من الأشكال من أجل استمرار الحياة.

من هنا تأتي أهمية فلسفة إعادة التوازن أو الفلسفة الحركية إن صح التعبير، بدل فلسفات التقوقع على الذات والتأملات الداخلية وهي فلسفة مستوحاة من الفلسفة الديكارتية المنهجية الرياضية أو شبه الرياضية أكثر مما تكون مستوحاة من غيرها من الفلسفات.

من المعروف علميًا أن الحركة والدوران يولدان القوة الغامضة التي لا نعرف من أسرارها حتى الآن إلا القليل، وهي الكهرباء عصب الحياة المعاصرة والتي لولاها ما كانت هناك حضارة ولا ما يحزنون. أي أن الكهرباء كما يقول العلماء هي وليدة الحركة و الدوران وصراع الإلكترونات والبروتونات فيما بينها وما

شابه من جزئيات أخرى معروفة أو غير معروفة.

وفلسفة الحركة فلسفة البناء والعمل، هي الفلسفة التي تحتاج إليها الأمم والشعوب أشد الحاجة، مع كل الاعتبار والتقدير للفلسفات الأخرى قديمها وحديثها، ذلك أن الفلسفة الحركية هي فلسفة عملية، فلسفة إشادة وبناء، فلسفة إعمار وحياة، فلسفة توازن بين المادة والفكر.

الفلسفة الحركية، فلسفة دين ودنيا

يرى البعض أن الفلسفة الديكارتية هي أقرب ما تكون إلى ما ندعوه بالفلسفة الحركية أو فلسفة الصراع مع الحياة، الفلسفة التي تنطلق من الوجود المادي للبحث عن الوجود المعنوي، فلسفة البحث عن الكون، والحياة من خلال البحث عن الذات بكل ما في ذلك الكون من أراضين وأفلاك ومجرات.

ذلك أن الفلسفة الديكارتية تفصل بين المادة والفكر وترى أن المادة للأرض والفكر للروح والسماء وما وراءهما من الكون اللا منتهي، وهي فلسفة منطقية تنظر إلى المستقبل البعيد القريب، المستقبل الذي سوف تنفصل فيه المادة عن الفكر، أي انفصال الروح الحتمي، عن الجسد، بالموت.

والفلسفة الديكارتية بعد هذا تعترف بالله وبالإنسان، كما بالموت والحياة. فإذا كان الجسد المادة يعود إلى تراب الأرض، فإن الفكر خالد لا يموت يرقى بعد انفصاله عن الجسد في رحاب الكون اللا نهائي، لأنه لا يوجد شيء اسمه فناء في الوجود، ولأن المسألة مسألة تحول وإعادة تشكيل في تركيب جديد في حالة يرتبط فيها قادم المستقبل بالماضي والحاضر في وحدة مترابطة متكاملة، ينعدم فيها الزمن. وفي هذا ما يختصر الفلسفات كلها من جهة، ويجعل لكل امرئ فلسفته الخاصة على قدر فهمه وعلمه وتجاربه واقتناعه، من جهة أخرى.

الديكارتية تلقى ببعض أضوائها على هذه الدعوى

في الليلة التي فكرت فيها بالكتابة في موضوع الفلسفة الديكارتية الحركية كنت أحضر لدعوى جزائية تتلخص أحداثها في أن أشخاصًا طمعوا في الاستيلاء على أموال امرأة فاضلة مسنة وثرية فدخلوا عليها من باب القرابة والرغبة بالمساعدة والتظاهر بالتدين والصلاح، إلى أن تمكنوا من إقناعها بذلك، فاستسلمت لهم المسكينة بمنتهى الطيبة وحسن النية، وبعد أن تمكنوا من الاستيلاء على أموالها أحست بالخديعة وحاولت أن تشكو أمرها إلى القضاء فأخذوا هويتها وكل قرش في حوزتها بما في ذلك راتبها التقاعدي وحجزوها في مكان مغلق لا تستطيع من

خلاله الاتصال بأحد لمنعها من مراجعة أي مخلوق. وفي ليلة ليلاء خدروها وأنهوا حياتها وألقوا بها من شاهق وصور الحادث على أنه انتحار، وحادث قضاء وقدر، وحفظت القضية، إلا أن القدر كان بالمرصاد حيث حركت الدعوى مجدداً من قبل أقرباء للضحية لم يكونوا في الحسبان. وأقيمت تلك الدعوى التي تتابعت وامتدت سنوات وسنوات، خسرنا في نهاية الثلاثين سنة، التي قضيناها في متابعتها الجانب المدني من الدعوى، لأننا لم نستطع متابعة المرافعة فيها، لأن الجهات ذات العلاقة رفضت أن تجدد وكالتنا لسبب لا أحب أن أذكره هنا لحساسيته وأتركه لوقت آخر، وبقيت الدعوى الجزائية التي مضى عليها مدة الثلاثون عاماً نفسها، التي مرت على الدعوى المدنية، بقيت قائمة حتى الآن، والغريب في الأمر أن قضاء الله الذي آمن به ديكارت، كان أسرع بكثير من قضاء البشر، حيث قضى الجناة وشركاؤهم والمحققون والمتدخلون والمنتفعون من الجريمة ويزيد عددهم على العشرة أشخاص، ولا يزال الحبل على الجرار، ونحن لا زلنا ننتظر النهاية مع المنتظرين.

الموتى لا يموتون

الشيء المهم من ذكر هذه القضية أن عين الله، الذي آمن به ديكارت هي بالمرصاد لجميع الأشرار وشركائهم وحماتهم الذين لم يهنؤوا، بما جنته أيديهم من هذه الجريمة. لأن هناك حقيقة، لا ينتبه إليها أغلب الناس وهي أن من يقتل يظن أنه قضى على غريمه أو عدوه وأنهاه بالقتل، دون أن يعرف هذا القاتل أن من قتله، ما زال موجوداً، إلا أنه لم يعد منظوراً، أي أن المسألة مسألة قصور الحس عند البشر، فإذا كان القتيل الضحية، لا يزال موجوداً، فإنه لا بد أن يقف لقاتله بالمرصاد وأن يحاول أن ينال منه بطريقة أو بأخرى، ربما في هذه الحياة أو عندما سيلتقيان، بعد حين، قرب هذا الحين أو بعد.

لو علم الجاني، أي جان، بهذه الحقيقة، لفكر مرة، بل ألف مرة، قبل أن يقبل على جريمته، وقبل أن يقتل ويزهق روح أي إنسان، خاصة عندما يكون القتل من أجل الاستيلاء على مال الضحية، أو من أجل أي عرض آخر من أعراض الدنيا.

المراهنة على الزمن

وأنا، والعياذ بالله من كلمة أنا، في الملاحقات الجنائية، من الذين يلعبون ويراهنون على الزمن وعلى العمر الطويل، فلا أستعجل الحسم في مثل تلك القضية التي ذكرت مهما طال الزمن، وقد نجحت

نظريتي هذه حتى الآن في قضايا كثيرة، وقد يخالفني في هذا كثيرون ممن يأخذون بمبدأ (بيضة اليوم ولا جاجة بكرة) ممن يستعجلون قضاء الحاجات، ويقولون، إن العمر قصير، لا يحتمل الانتظار إلا أنني مصر على نظريتي، وإن القضية التي ذكرت لا بد أن تنتهي إلى نتيجة إيجابية حاسمة، مهما طال الزمن، ولكل شيخ نظريته وطريقته في العمل والحياة.

العمر الطويل

من مقتضى المراهنة على الزمن، أن يطول عمر المرء حتى يقطف ثمار انتظاره، وهي مسألة خلافية، فيها نظر، حيث هناك قلة ممن يؤمنون بإمكانية العمر الطويل للإنسان، إذا عرف هذا الإنسان كيف يدبر أموره ويدير رأسمال حياته، خاصة في هذا العصر، الذي توصل العلم فيه، إلى استنساخ النبات والحيوان والبشر، وتغيير القلوب والشرايين والكبد والكلى، وحتى الوجوه والأدمغة، وربما الأفكار حيث أصبحت الفرصة مواتية لطول العمر، أكثر من قبل، شرط اقتناع هذا الإنسان بفكرة إمكانية طول العمر، لأنهم يقولون: (كما تفكر تكون).

مما يفتح المجال واسعًا للحديث، علمًا وعملاً عن إمكانية الحياة الطويلة، وإمكانية أن يعيش الإنسان من العمر قدر ما يريد، حتى يمل حياة الأرض ويطلب التغيير ويتشوق إلى تجربة مغامرة الحياة الثانية في سماوات الكون اللا منتهي حيث تتابع هناك سلسلة حياوات ينتقل خلالها الإنسان (الفكر) من حياة إلى أخرى، إلى ما لا نهاية، لأن الكون نفسه ليس له نهاية وهو في تمدد مستمر.

لكن المشكلة، التي تعتاق الوصول إلى مثل هذه الحقيقة العلمية، هي منطق التقاليد والأفكار الثابتة التي يتوارثها الإنسان صاغر عن كابر، خاصة وأن بعض الأفكار من التصلب و التحجر بحيث يكون تحريك جبل قاسيون ونقله من مكان إلى آخر، أسهل من اقتلاع فكرة من رأس من لا يريد أن يغير فكره، لأننا أبناء وصنيعة أفكارنا،، ومن هذا القبيل ما قصّه علينا (غي دي موبسان) في قصته (HORLA) وخلاصتها أن طبيبًا أوحى إلى مريضته الثرية في جلسة تنويم مغنطيسي، أن تذهب إلى (دي موباسان) وتطلب منه (٥٠٠٠ فرنك) وقد نفذت المرآة ما أوحى لها به طبيبها، فوعدها (دي موباسان) إلى الغد، وفي الغد حدث أن راجعت المرأة الطبيب بحضور (دي موباسان) الذي كان متفقًا معه حول هذه التجربة، وبعد أن ألغى الطبيب الفكرة من رأس المرأة، سألها (دي موباسان): ألا

زالت تريدين الـ (٥٠٠٠ فرنك)، فاستنكرت المرأة قوله وقالت: أنا ثرية ولست بحاجة إلى مثل هذا المبلغ.

وفي هذه القصة ما يدل على مدى سلطة أفكارنا علينا، و أنا أبناء أفكارنا، وكما نفكر نكون.

انتحار سقراط

بمناسبة الحديث عن مدى سلطة أفكارنا علينا، في رأيي أنّ انتحار سقراط بتجرعه السمّ، لم يكن امتثالاً لقانون جائر، حسب ما جاء في الآفاق التشرينية[٢] للكاتب الروائي والقصصي الكبير (حنا مينة)، مؤخراً.

أقول لم ينتحر سقراط امتثالاً لقانون جائر إنما انتحر احتجاجاً على عدم تطبيق القانون وعدم الأخذ بمرافعة دفاعه الطويلة أمام المحكمة وخلاصتها براءته مما نسب إليه من اتهام بإفساد شباب زمانه بأفكاره الأفلاطونية، الأمر الذي جعل العالم يبدو بنظرة أنه قد أصبح بلا معنى وأصبحت الحياة بالتالي لا تستحق أن تعاش، فآثر الموت على الحياة وتجرع كأس السمّ بيده.

ومثل هذا يحصل في كل زمان ومكان، وتفسيره أنه عندما تتقطع الصلة الطبيعية بين الشعور واللا شعور، تتوقف فقاعات الرغبة بالسعادة المتصاعدة من اللا شعور بعد أن كان الشعور واللا شعور على أتم الاتفاق والوئام وفي أوج السعادة وفي أحسن الحالات الطبيعية، فالمرء عندما يقع فريسة الخوف ومختلف حالات الكبت وما يتبعها من مرض وإرهاق، فإن لا شعوره يتوقف عن أداء وظيفته، وتكون النتيجة حالة القرف والغثيان التي من استمرارها تبدو له الأشياء خالية من أي معنى، وذلك بسبب استمرار حبس الأشياء والأفكار في العقل الواعي الأمر الذي يجردها من معناها لأن وظيفة إدراك الأشياء المادية وليس إدراك المعنى، لأن إدراك المعنى من وظيفة ما تحت الشعور وعندما يصبح المرء منهكاً نفسياً ومادياً، لا يعود قادراً على بذل الجهد للتوفيق بين الشعور واللا شعور، فيقع فريسة الانهيار العصبي ويصبح العالم بنظره بلا معنى ويقع في الحلقة المفرغة، حيث تصبح بعدها الحياة والعدم عنده سيان فيحصل الانتحار.

محاضرات فلسفية في الجامعة السورية

نعود إلى د. مصطفى البارودي الذي طالما كان متمرداً على سلطة زمانه التي كان ينتقدها من وراء منبره في الجامعة السورية بدمشق، حيث كان يلقي علينا محاضراته النارية علناً، و(على عينك يا تاجر) وكنا نحن الجالسين أمامه، على مقاعدنا الجامعية، منصتين إليه كالأصنام،

لا تكاد ترجف، أو ترمش لنا عين. وحدث ذات مـرة وأنـا ألخص مـا يـقـولـه فـي محاضرته، أن ظن أنني كنت أرسمه حيث كانت الإشاعات، يومئذ، تتحدث بأنني أرسم الأساتذة أثناء إلقاء محاضرات بعضهم المملة.

فجأة، صرخ أستاذنا، بأعلى صوته (عظم)، أنت ترسمني؟ فبادرت من فوري، إلى اطلاعه على ما كنت ألخصه من محاضرته فأحرج وهدأ، ومن يومها صرنا أصدقاء.

وجاء موعد الفحص الشفهي، في نهاية العام وكنا كلنا، أنا وبقية الزملاء، نرتجف من أسئلة أستاذنا د. البارودي، و مضايقاته العلمية لنا في الفحص الشفهي. ولما جاء دوري، ومثلت أمامه أخذ يسألني عن الرسامين والمذاهب الفنية، إلى أن بادرني بقوله:

«تفضل يعطيك العافية»

فجمدت في مكاني وقلت:

«دكتور لم تسألني شيئًا في الدستورية؟»

وكنت قد حضرتها وحفظتها، تقريبا، عن ظهر قلب. قال:

«خلاص، أنا أعرفك من أبحاثك التي كنت تقدمها أثناء العام الدراسي».

فلم أقتنع وقلت له:

«أستاذ، إما أن تسألني، من حيث شئت من مقرر الدستورية، أو تقول لي علامتي»

فأحرج وقال:

«علامة جيدة»، قلت:

«كم؟»

فسكت ولما ألححت عليه بالطلب أجاب:

«تسعون»، قلت:

«لا، أنا أستحق العلامة الكاملة، المئة» قال:

«لا تكن طماعًا، وإلا ..» وهنا رضيت بالعلامة التي ذكرها، لأنني خفت أن يرجع عنها، وكان من الممكن أن يفعل، لأنه من النادر أن ينال طالب، عنده، مثل تلك العلامة. ولعله أراد بالعلامة التي منحني إياها أن يعوضني عما سبق واتهمني به، دون حق، ذات يوم من أنني كنت أرسمه..

من البارودي.. إلى خالد محمد خالد.. إلى مهنة المتاعب

وهكذا، تعلمنا مبادئ الفلسفة على أيدي أساتذة من أمثال د. بارودي وغيره، وأيضًا من قراءاتنا لكبار كتاب عصرنا أيام كنا في الجامعة، من أمثال، خالد محمد خالد الفيلسوف الأزهري الثائر على التقاليد والأفكار التي كانت سائدة في زمانه،هذا الكاتب الفيلسوف الذي كتب في مختلف نواحي الحياة، بأسلوبه السهل الممتنع والذي كنا نقرأ له ولأمثاله بمنتهى

اللهفة والشوق، ممن كنا نحاول جاهدين أن نحذو حذوهم بالفكر والعمل هذا فضلاً عما أفاءت عليّ به الحياة العملية لاحقًا، بعد أن انتسبت إلى مهنة المحاماة، مهنة المتاعب، التي تورث كل من أراد أن يعمل فيها، على أساس المبادئ التي غرسها فيه أساتذة من أمثال أساتذتنا، أن يكون مع الناس، ومع الحق والقانون ومع ربه في آن معًا، تورثه كثيرًا من المتاعب التي لا يعرف من أين تأتيه، مع قلة الاستمتاع بأطايب الحياة، وهل يمكن أن يكون هذا الفهم، والاستناد إلى مثل تلك المبادئ، أساسًا صالحًا، لفلسفة شخصية خاصة؟

فلسفة التقشف العمرية وديكارت

تذكرتني الوقفة مع هذا الكلام، بما حصل للربيع بن زياد الحارثي عندما استضافه ابن الخطاب هو وصحبه من بعض ولاة الأقاليم، ذات يوم، استضافهم على طعام من ماء وخبز يابس بغير ادام.

فقال له الربيع: يا أمير المؤمنين، إن الناس يحتاجون إلى صلاحك (صحتك) فلو عمدت إلى طعام هو ألين من هذا؟

فزجره قائلاً: كيف قلت؟

قال الربيع: أقول لو نظرت، يا أمير المؤمنين إلى قوتك من الطحين قبل إرادتك له بيوم، مع لحم يطبخ لك، فتؤتى بالخبز لينا وباللحم غريضًا (طريًا). مما سكن من غربه (حدته)

فقال عمر: أهذا قصدت.

قال الربيع: نعم.

قال عمر: يا ربيع إنّا لو نشاء لملأنا هذه الرحاب، من صلائق (اللحم المشوي أو المسلوق) وسبائك (الخبز الرقيق) وصناب (حلوى الزبيب مع الخردل). ولكني لا أريد أن أكون من القوم الذين نعى الله عليهم شهواتهم فذهبت بهم، الحياة الدنيا وما استمتعوا به من طيباتها[3].

وتلك، لعمري، فلسفة عمرية، ما بعدها فلسفة، بل قل هي أمّ فلسفات الدنيا والآخرة، التي ربما يقرأها ويفكر فيها البعض ويحاولون أن ينتفعوا بها، الفلسفة التي ربما كان قد استوحاها صاحب فلسفة الصراع الحركي رينيه ديكارت، وهو إن فعل فقد أحسن، وإن لم يفعل فقد فعل آخرون كثر، وأنا منهم.

مراجــــع:

(1) جريدة تشرين الدمشقية العدد ٩١١٧ تاريخ ١٢/١٢/٢٠٠٤ ص/١٦، ١٥.

(٢) جريدة تشرين الدمشقية العدد ٩١٢٥ تاريخ ١٢/٢١/ ٢٠٠٤ ص/١٦، ١٥.

(٣) العقد الفريد / الجزء الأول/ ابن عبد ربه/ (ابن الخطاب /ص/ ٩-١٠).

١٠٤

الفكر التربوي عند الفارابي

د. محمود علي عبد اللطيف(*)

آ - المنهج العلمي التربوي:

الفارابي: هو أبو نصر محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان ولد سنة ٢٥٧ هـ في مدينة فاراب التركية، وقيل فارياب الفارسية، ولم يتفق المؤرخون على نسبته إلى الفرس أو الأتراك وتوفي في دمشق سنة ٣٣٩هـ. وكان يتمتع بعبقرية فذة وذكاء خارق، وهو علم من أعلام التراث العربي الإسلامي الخالدين، وإمام من أئمة الفكر التربوي والثقافة والدين، ورائد من رواد الفلسفة العربية والإسلامية.

(*) د. محمود علي عبد اللطيف: دكتوراه في طرائق تدريس اللغة العربية. في كلية التربية في جامعتي دمشق وتشرين.

(*) العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

- عاش في عصر الصراع، والتقاتل، والتعصب، والتطرف الفكري، والعقلاني، والمذهبي والسياسي، والقلق،والخوف والسخط، والفوضى، نتيجة العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي سادت في العصر العباسي الثاني حيث انتشرت الفوضى والتسلط الشعوبي على مختلف أجزاء الخلافة العباسية، إلا أن هذا لم يقف حائلاً دون عبقرية الفارابي وتفتحها لتفعل وتبني في خضم هذه التيارات الصاخبة المدمرة. ولإيضاح الفكر التربوي، والمفاهيم التربوية عند علم من أعلام التراث وبيان أسسها ومفاهيمها عند أبي نصر الفارابي خاصة على ضوء التربية العربية الإسلامية لا بدّ من الكشف عن المنهج العلمي التربوي الذي اتبعه، والدافع إلى هذا قلة الكتابات في هذا الشأن لا سيما أن التربية الحديثة تقوم على فلسفات وضعية من الغرب إلى الشرق، وأن الذين كتبوا عن التراث في مجال التربية أو علم النفس أخذوا مباشرة بما فرزته هذه الفلسفات. ويبقى الهدف هو الكشف عن المنهج العلمي التربوي عند علم من أعلام التراث العربي الإسلامي (الفارابي) للوصول إلى عرض كامل للنظرية التربوية لديه.

- لقد كان العصر العباسي أزهى العصور العربية نضوج فكر ورقي عقل. «وقد أخذت الحضارة العباسية تؤتي ثمرها في كل فرع من فروع العلم والفلسفة والأدب والفن ، فهيّت الثقافة العربية وتم لها ازدهار واسع في العلوم الشرعية واللغوية».[1] وانتهى العرب من ترجمة الثقافة اليونانية وسواها من الثقافات، فانتظمت جميعًا في شكل موسوعات كما نجدها عند الفارابي، فهو صاحب منهج علمي تربوي، بل هو من أهم فلاسفة الإسلام المنهجيين إذا لم يكن أهمهم على الإطلاق ونتحقق ذلك من خلال نقطتين اثنتين:

النقطة الأولى: تصنيفه للعلوم من خلال كتابه إحصاء العلوم، وعلاقة هذا التصنيف بفلسفته العامة والتربوية. بعد أن اتضح مفهوم العلم الذي ينسجم مع التصور الإسلامي، وقد اصطلح على نعت مجموعة من العلوم بلفظة التربوية وهذه هي (علم النفس التربوي، وعلم الاجتماع التربوي، وتاريخ التربية، وفلسفة التربية وغيرها». «وقد يوحي وصف مجموعة من العلوم بأنها تربوية وأن غيرها ليست تربوية وهذا أمر لا يمكن القبول به»[2] فعلوم الشريعة تربوية لأنها تدل الإنسان على طريق الخير وتجنبه طريق الشر، وعلم الرياضيات والفلك والكيمياء علوم تربوية ، لأن دراسة كل منها يؤدي إلى اكتساب مهارات واتجاهات معينة.

والنقطة الثانية- وهي الأهم في إيضاح



منهج الفارابي التسلسل المنطقي والربط المحكم بين مختلف أجزاء فلسفته كما يتبين ذلك في كتبه المختلفة المذاهب، وخاصة في كتابه آراء المدينة الفاضلة الذي يعدّ من أهم مصنفات الفارابي في حقل الفلسفة العامة والبناء السياسي الاجتماعي.

ولأبي نصر نزعة علمية عادلة يحاول من خلالها الإشارة إلى أصول الفكر القديم كصاحبه الكندي- ويحصر الأمر في شخصيتين من كبار مفكري اليونان هما: أفلاطون وأرسطوطاليس من حيث أن: «عليهما المعول في قليلها (أي الفلسفة) وكثيرها، وأيهما المرجع في يسيرها وخطيرها، وما يصدر عنهما في كل فن إنما هو الأصل المعتمد عليه وإليهما يساق الاعتبار، وعندما يتناهى الوصف بالحكم العميقة والعلوم اللطيفة والاستنباطات العجيبة»[3] ما أراده الفارابي هو وضع اللبنات الأولى لوحدة الفكر الفلسفي التربوي الذي ينحو إلى بنائه للجميع بين فكري أفلاطون وأرسطوطاليس.

وهكذا دخل أرباب العلم وطلابه «في طور جديد هو طور الاستساغة والاشتراك في المجهود العقلي الذي ترجم فكان منهم من اشتغل بالفلسفة، وراح الكثيرون يعملون الفكرة في مخلفات سابقيهم وترجماتهم، وينقدونها ويرتبونها ويقبسونها ويضيفون إليها »[٤]. وبذلك راجت سوق العلم، وألفت دراسات مستفيضة تناولت جميع جوانبه، وانتشر الروح الفلسفي التربوي، وعرفت الفلسفة مذاهب جديدة، كالتوفيق بين الفلسفة والقرآن التي عالجها أبو نصر المعلم الثاني للفلسفة بعد أرسطو. وبرزت أهمية وظائف العلوم التربوية التي تبصر المعلمين بنفسية المتعلمين وبحاجاتهم الفردية والاجتماعية. فالعلوم التربوية تزوّد المعلمين الذين يدرسون مختلف فروع العلم التي يتضمنها المنهاج الدراسي بالوسائل والطرائق الملائمة لتحقيق الأهداف العامة والخاصة التي تقوم عليها التربية.

حسبي أن أشير إلى أن الفارابي وسط هذا الجو المفعم بالحضارة والعلم توجه إلى وحدة الفلسفة وكرّس جلّ وقته لتحقيق ذلك في مختلف الأزمنة والأمكنة، وما إحاطته بجميع علوم زمانه من القرآن إلى التفسير والأدب والعلوم اللسانية والطب والمنطق والفلسفة إلا دليلاً على ذلك، وقد ساعده على تحقيق هذا ما كان يتصف به من الذكاء الحاد والفطنة والنشاط، وكان أسلوبه غاية في الروعة يبرز الفكرة في صورة فنية متماسكة تدلّ على عبقريته في شتى أنواع العلوم والمعارف، وقد قال صاعد بن أحمد الأندلسي المتوفى سنة ٤٦٣هـ عن الفارابي ومؤلفاته «فأبدى إعجابه بكتاب إحصاء العلوم إذ قال: «ثم له (أي للفارابي) بعد هذا كتاب شريف في إحصاء العلوم والتعريف بأغراضها لم يسبق إليه ولا ذهب أحد مذهبه فيه، ولا يستغني طلاب العلوم كلها عن الاهتداء به وتقديم النظر فيه»[٥].

١ - أهمية تصنيف العلوم وصلته بالمنهج العلمي التربوي عند الفارابي.

إن أي تصوّر لتصنيف العلوم إنما يكشف عن فلسفة معينة لصاحب التصنيف ومن ثم يتم من خلاله التعرف على صلة العلوم وارتباطها فيما بينها في مجالات الحياة، الأمر الذي يسمح لفريق من العلماء المتخصصين في علوم ضيقة متقاربة المجال بأن يتناولوا بالدراسة وقائع أو ظواهر واحدة، وكل منهم يعالجها من زاوية تخصصية، وفي هذا حاول أبو نصر الفارابي أن يثبت للناس على اختلاف شأنهم أنهم لا يعرفون شيئًا، فكان همّه أن يتعلّم ويمكّن غيره من أن يتعلم، وقد كانت حياته الفكرية خصبة كحياة الكندي «فيلسوف العرب» وكانت فلسفته التربوية تدور حول تنمية الفرد من حيث هو إنسان لا من حيث هو عضو في جماعة، وهدف التعليم في رأيه هو تنمية القدرة على

التفكير ، وتمكين الإنسان من الوصول إلى هذه المفاهيم الأساسية، أو المبادئ الخلقية التي يجب أن يتصف بها الإنسان.

- وقد اعتمد الفارابي في تصنيفه على ناحيتين :

الأولى : اعتماده في تصنيف العلوم على موقف الإنسان المعرفي من موضوعات العلوم المختلفة، حيث إن هناك صنفاً من الموضوعات تطلب المعرفة فيها لذاتها، والإنسان يعرف هذه الموضوعات ولكن لا دخل له في فعلها، وهذا الصنف من الموجودات تدرسه العلوم النظرية.

«ولكن أغلب مصنفات الفارابي قد ضاع، ولم يبق غير أربعين رسالة منها ٣٢ باللغة العربية و٦ بالعبرية واثنتان باللاتينية» [٦] ولقد صنف أبو نصر تعليقات وشروحاً أخرى منها شرحه كتاب أرسطو في «علم الأخلاق إلى نيقوماخوس» وشرحه على «مقالة النفس» للاسكندر الأفروديسي.

ومما علّق عليه من كتب العلم: كتاب «العلم الطبيعي» وكتاب «الآثار العلوية» و«رسالة النفس والعالم» لأرسطو وكذا كتاب «المجسطي» لبطليموس.

لكن همة الفارابي لم تقف عند شرح النصوص أو التعليق عليها، فقد صنف عدداً لابأس به من الكتب والرسائل شرح فيه آراءه الخاصة في كل منها: نذكر منها كتاب «الفعل والمفعول» وكتاب «الواحد والوحدة» وكتاب «الجوهر» وكتاب «الزمان» وكتاب «الخلاء» وكتاب «المكان». والمطبوع من كتبه بالعربية «كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة» نشره المستشرق الألماني ديتريش في مدينة ليدن سنة ١٨٩٢. وقد نشر ديترش أيضاً بضع رسائل أخرى للفارابي وطبعها بعنوان «الثمرة المرضية في بعض الرسائل الفارابية».

أما الصنف الثاني من الموضوعات، فهي تلك التي تطلب من أجل المنفعة المتوخاة من تحصيلها وهذا الصنف تبحث فيه العلوم العملية.

ونشير إلى أن الفارابي كان يستنبط - مما ورد في القرآن الكريم في الأحاديث الشريفة - الهيكل العام للمنهج الفلسفي التربوي الإسلامي، ويبين خصائصه المتميزة وقدرته الفائقة على بناء الإنسان بناء حسناً، وتفوقه على سائر مناهج التربية البشرية، هدفه من ذلك بالدرجة الأولى بناء الإنسان الصالح في كافة المجالات، لأنه ينظر إلى الإنسان في جميع جوانبه، جسداً وروحاً وعقلاً بدقة متناهية، لأنه يتعامل مع الإنسان على أساس الفطرة البشرية الممتزجة المترابطة لتحقيق التوازن بين جميع طاقات الإنسان ويحسن استغلالها، لأنه ينظر إلى الإنسان على أنه قوة فاعلة في واقع الحياة بغير تسلط.

- وقد رأى الفارابي أن العلوم العملية تأتي في المرتبة الثانية بعد العلوم النظرية ، لأن العلوم النظرية تتوقف على العلوم العملية وتركز عليها لأن العلاقة بينهما هي علاقة تأثير وتأثر . أما الناحية الثانية التي تبين مذهب الفارابي في تصنيفه للعلوم، فهي موقف الفيلسوف من حيث الغاية القصوى من تحصيل العلوم «وهو يتجه في هذا اتجاهاً أخلاقيًا وتربوياً، حيث يرى أن غاية الإنسان النهائية هي تحقيق السعادة فمتى حصلت له لا يسعى إلى غاية أخرى »[٧] ثم يحاول أبو نصر وضع تخطيط لموضوعات العلم ذاته يحددها في إحصائه للعلوم حيث يورد أصناف العلم وموضوعاته وفروعه التربوية فيحصرها في:

١ - علم اللسان ٢ - علم المنطق . ٣ - علم التعاليم ٤- العلم الطبيعي ٥-العلم الإلهي. ٥ - العلم المدني ٧-علم الفقه ٨ - علم الكلام. كما حدد أبو نصر ثلاثة أمور لفضيلة العلم بالنسبة للمنهج وهي ١ - شرف الموضوع. ٢ - استقصاء البراهين ٣ - علم الجدوى والنفع فيه»[٨].

إن سعة أفق الفارابي تبدو واضحة في مختلف مصنفاته ومؤلفاته التي شملت جميع المعالم التربوية من الطبيعيات إلى الإلهيات. وعلوم الدين كالفقه والكلام، إلى الرياضيات ومشتقاتها إلى الفلك والمنطق والاجتماع والموسيقى وهذا يؤكد شمولية إحاطته بجميع العلوم التربوية.

٢ - الترابط بين أجزاء فلسفة الفارابي التربوية.

إن الخبرة التي يكتسبها الإنسان تتسم بالاستمرارية والتكامل، والتربية من أجل الحياةكانت تستلزم في مجال المناهج التربوية أن يكون ثمة مراعاة لتماسك المناهج وتدرجها وترابطها وتكاملها من مرحلة إلى مرحلة ومن صف إلى صف، ومن مادة إلى مادة، ومن درس إلى آخر، وأن يكون ثمة تنسيق بين الكتب والمفردات عموديًا وأفقيًا تحقيقًا لتكامل الخبرة»[٩]، إن أغلب الذين بحثوا في فلسفة الفارابي التربوية لاحظوا هذا التسلسل المنطقي والترابط المحكم والصارم بين مختلف الجوانب الفلسفية والتربوية في معظم مؤلفاته ومصنفاته، وهذا يشير إلى حرص الفارابي على عدم إهمال أي عبارة أو فكرة من الموضوع الذي يبحث فيه سواء أكان في مجال الفلسفة أم في مجال التربيةوالسياسة، ويظهر هذا واضحًا في الترابط بين نواحي فلسفته النظرية والعملية. «وهذا يشكل أحد أهم عناصر الفلسفة المنهجية إذا لم يكن هذا المنهج بعينه»[١٠]وقد عرّف «لالاند» المنهج والفلسفة المنهجية بقوله: إنه مجموعة عناصر يتوقف بعضها على بعضها الآخر

بحيث تشكل هذه العناصر كلاً منتظمًا. والفلسفة المنهجية هي مجموعة أفكار مترابطة منطقيًا بحيث تُفسر الأفكار الأخيرة بالأفكار الأولى».

وينطبق هذا التحديد بكل تفاصيله على الفلسفة الفارابية من خلال كتابه «آراء أهل المدينة الفاضلة» الذي يعتبره أكثر الباحثين الكتاب الذي يعبر أفضل تعبير عن فلسفة الفارابي ككل.

ونحن نرى أن مذهب الفارابي في الفلسفة لا يختلف عن مذهب الفلاسفة العرب، الذين شرحوا فلسفة أرسطو ومزجوها بالآراء الأفلاطونية، وقد أخذ بهذا المذهب قبله الكندي وبعده ابن سينا وابن رشد، إلا أن الفارابي قام بشروحات وتعليقات تناولت جميع أنواع العلوم وفروعها، ليس في المنطق فحسب، وإنما في جميع العلوم الأخرى.

٣ - منابع فلسفة الفارابي التربوية:

كان للفارابي منبعين أساسيين يستمد منهما فلسفته التربوية الأول القرآن والسنة والثاني الفلسفة اليونانية المتمثلة بأفلاطون وأرسطو. وإن اعتبارنا القرآن والسنة منبعين أساسيين لفلسفة الفارابي التربوية فهذا شبه طبيعي لأن أبا نصر وإن كان يعتبر مؤسس الفلسفة - بمعناها اليوناني - في الثقافة الإسلامية فلم يخرج عن كونه مسلمًا، نشأ في بيئة إسلامية. واطّلع على العلوم والمبادئ الإسلامية - كأي مثقف مسلم. فقد كان مهتمًا بالعلم وبالإنسان الذي هو محور العمليةالتربوية ولا نغلو إذا قلنا أنّ جلّ التعاليم التي جاء بها الفارابي هدفت إلى إغناء الفكر الإنساني التربوي والعمل وفق تعاليم القرآن والسنّة ذات الصبغة الأخلاقية الإنسانية الشاملة. فقد أكد الإسلام عالميته في فاتحة الكتاب أولاً ﴿**الحمد لله رب العالمين**﴾ (سورة الفاتحة) الآيتان ١و٢ وفي قوله تعالى ثانيًا: ﴿**وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين**﴾ (سورة الأنبياء) آية ١٠٧ وقوله أيضاً: ﴿**قل يا أيها الناس إني رسول الله إليكم جميعًا**﴾ (سورة الأعراف) آية ١٥٨ وقوله: ﴿**وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيرًا ونذيرًا**﴾ سورة سبأ آية ٢٨ ومن الأحاديث النبوية قوله صلعم: «بُعثت إلى الأحمر والأسود» وقوله: «الخلق عيال الله، وأحب الخلق إلى الله أنفعهم لعياله»[11].

والغزالي نفسه في كتابه جواهر القرآن قام بتقسيمه إلى ثلاثة أقسام - مقدمات وسوابق - المقاصد - اللواحق، وفي القسم الثاني المقاصد اقتصر على لباب آيات القرآن وهي على نمطين: الأول في الجواهر، أي الآيات التي وردت في ذات الله عز وجل وصفاته وأفعاله خاصة، وهو القسم العلمي التربوي والنمط الثاني في الدرر، وهو ما ورد فيه بيان الصراط المستقيم والحث عليه، ويتبع ذلك فصل

يبين العذر في الاقتصار في آيات القرآن على هذه الجملة.

وهذا هو التنهيج الذي اتبعه الفارابي في مضمون الرسالة الإسلامية من خلال النص القرآني وحده، وفي كتابه آراء أهل المدينة الفاضلة يقدم تعليمًا إسلاميًا شاملاً عن الاعتقاد والسلوك الأخلاقي مستمداً ذلك من معاناته الحياتية الخاصة. والقرآن الكريم لم يأت بتوجهات خاصة لجماعة معينة، بل جاء لهداية البشر أجمعين، وانطلاقًا من هذه الحقيقة الكبرى يمكن القول بأن التربية الإسلامية تربية عالمية وأهدافها صالحة لجميع الناس في جميع الأماكن والأزمان لاشتمالها على الكمال المطلق، يقول الله تعالى: «اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام دينًا» سورة المائدة آية٣. ونشير إلى أن فيلسوف التربية هو الذي يحدد ملامح التربية الملائمة، معتمداً على إحراز (رؤية تركيبية) مشكلة من عناصر ثقافية واجتماعية وسياسية واقتصادية.

– أما تأثر الفارابي في الفلسفة اليونانية فيتمثل من ثلاث اتجاهات فهو من جهة تلميذ لأفلاطون في الأخلاق والسياسات والإلهيات، ومن جهة ثانية ذو نزعة أرسطية في المنطق والطبيعيات وفي مبادئ ما بعد الطبيعة، وتابع من جهة ثالثة مدرسة الأفلاطونية الجديدة في نظرية الخلق والصدور. وعلى الرغم من تأثر الفارابي المزدوج بالإسلام والفلسفة اليونانية، فإن المطلع على فلسفته لا يستطيع إلا أن يرى تفرده في مذهب خاص به فهو يخرج عن الشرع الإسلامي أحيانًا ويخرج عن الفلسفة اليونانية أحيانًا أخرى. كل هذا يجعلنا نقول: «أن هناك مصدرًا ثالثًا استمد منه الفارابي فلسفته هذا المصدر هو عقله الذي أتاح له إبداع فلسفة متميزة قلما نجد فيلسوفًا آخر جاء بعده لم يأخذ من أفكارها ويستمد من معينها»[١٢] والحق أن الفارابي استمد الأصول التربوية كما أشرنا آنفًا من مصدرين يمكن ذكرها كما يأتي:

– القرآن الكريم كتاب الله العزيز وهو المنبع الأساس الذي يحتوي على كل ما يتصل بشؤون الإنسان الحياتية والدنيوية والحياة الآخرة وهو الأصل في تشريع القوانين وتحديد الأحكام والحقوق لبني البشر وفيه بيان دقيق للكون والحياة والإنسان وبه ومن خلاله استطاع الفرد المسلم أن يفهم حقيقة وجوده وينظم علاقاته مع بيئته الطبيعية والاجتماعية وأن يرسم صورة حياته وكينونته.

– السنة النبوية الشريفة وهي ما أثر عن النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) من قول أو فعل وهي مصدر متكامل مع القرآن الكريم وترجمة فعلية لأحكامه وهي

استلهام من الوحي المنزل من عند الله بالاستناد إلى قوله تعالى بحق النبي صلوات الله عليه «وما ينطق عن الهوى إن هو إلا وحيٌ يوحى» سورة النجم الآيتان (٣، ٤).

لقد تميز عمل الفارابي الفلسفي والتربوي بالاجتهاد والتجديد في جميع مناحي الفكر الفلسفي والتربوي فكان أصيلاً في المنهج والتطبيق معًا، واعتبره الباحثون هو المنهج والمبرمج للفكر الفلسفي التربوي في الإسلام.

وما جاء به الفارابي في مجال الفكر التربوي خير دليل على تميز العلوم التربوية الإسلامية. فالإسلام يوجه الإنسان في كل تصرف من تصرفاته، لا يسمح لأتباعه تقليد غيرهم في كل تصور يتعارض مع مبادئه، كما أنه يحدد لكل علم من العلوم التربوية من حيث الأهداف والمحتوى والطريقة التي يدرس بها وطريقة التقويم المنهجية في البحث.

و قد أدرك أبو نصر حق الإدراك أن التعليم يحتاج إلى إعداد معين، لذلك حرص على ضرورة اتصاف المعلمين بصفات معينة فتتحد بأهمية العلاقة التي تربط المعلم بطلابه.

أما فضيلة العلم بالنسبة للمنهج الذي يريده أبو نصر فتتحدد بثلاثة أمور:

أولها شرف الموضوع وثانيها استقصاء البراهين وثالثها عظم الجدوى والنفع منه.

تلك صور سريعة هي من آراء الفارابي فهو فيلسوف مسلم بأجمل ما لهذه الكلمة من معان. رجل جمع بين مزيتين: الإخلاص للفلسفة والإيمان بالدين؛ وبهاتين المزيتين حاول أن يوفق بين لغتين لغة العقل ولغة الطلب»وهما عنده مفهومتان ضروريتان للإنسانية التي تريد أن تتخطى نفسها ساعية وراء الكمال»[١٣].

ويؤكد الفارابي في منهجه العلمي، بأنّ الوقوف على (حقائق الأشياء) لا يتيسر للقدرة البشرية من حيث إننا لا نعرف من الأشياء إلا خواصها ولوازمها وأغراضها»[١٤] وعلى المعلم إبراز العلاقة بين ماهية الإنسان، والعقل الذي يتحكم في سلوكية الإنسان والسبيل التعليمي الذي يسلك في هذا المنهج هو على صورتين:

إحداهما أن يكون عن طريق السماع والأخرى أن تكون عن طريق الاحتذاء.

ملتزمًا ضرورة أن يكون للمتعلم في ذلك الشيء ما يلي[١٥]

١- أن يتصور المتعلم ما يطرح عليه ويفهم معنى ما سمعه من المعلم، وهو المعنى الذي قصده المعلم (من خلال شرحه) بالقول.

٢- أن يقع التصديق بوجود ما تصوره أو فهمه عن لفظ المعلم.

٣- حفظ ما قد تصوره ووقع له التصديق به.

وعلى المعلم تقع مسؤولية إيصال ما يجب أن يتعلمه المتعلم بطريقة مبسطة، وميسرة، وسهلة، ومشوقة وتقديم أجود المعلومات وإن كانت مختلفة بحسب رأي الفارابي (لأن جهات التعليم تختلف بحسب اختلاف الأمور التي تستعمل في التعليم، وبحسب اختلاف جهات استعمال كثير من تلك الأمور عند التعليم)[١٦].

والأمور التي تستعمل إنما يُنحى بها نحو تلك الأحوال الثلاثة التي ينبغي أن تحصل للمتعلم في الشيء الذي يتعلمه لتنمية شخصيته ومهاراته العلمية والتربوية.

والحقيقة أن الفارابي أكد على «وجوب استعمال وسائل التعليم، والألفاظ الدالة على الشيء، وحدّ الشيء، وأجزاء حده، وجزئياته وكلياته[١٧] لأنها تيسر للمتعلم الفهم والاستيعاب حتى يتمكن المتعلم من معرفة الغرض من الكتاب ومنفعته وتقسيماته ونسبته، ومرتبته بالنسبة لفروع العلم ومن ثمة عنوانه واسم واضعه والطريقة التعليمية التي سلكها المؤلف»[١٨].

- أهمية دراسة الفكر التربوي عند الفارابي:

١- ثقافة الفارابي التربوية:

- لكل ثقافة من الثقافات منهاجها التربوي الخاص بها (الخبرات والمبادئ التي يكتسبها المتعلم وفن طرائق محدودة أملاً في تحقيق الأهداف المنشودة) والإنسان هو محور العملية التربوية، ومن هنا يمكن القول بأن جميع الممارسات التربوية تؤول إلى الإخفاق ما لم تبن على فهم واضح وصحيح لماهية الإنسان وخصائصه. والمجتمعات الغربية التي أحرزت نجاحات كثيرة في الجانب الحضاري المادي أخفقت في تحقيق السعادة للإنسان لجهلها بحاجاته، وهذا ما أكده العالم الغربي الكسيس كاريل بقوله: «وهكذا يبدو أن البيئة التي نجح العلم والتكنولوجيا في إيجادها للإنسان لا تلائمه، لأنها أنشئت اعتباطًا وكيفما اتفق دون أي اعتبار لذاته الحقيقية»[١٩]

إن الفكر التربوي عند الفارابي يمثل درجة من الحيوية والثراء والفاعلية، والعملية التعليمية التي أرادها تكمن في إعطاء دور مركزي ومحوري للمعلم، وكان يدرك تمام الإدراك أنّ همّه الرئيسي هو إبلاغ المتعلم إلى كماله الإنساني. مما يجعل من المحتم على الفارابي أو غيره أن يقف وقفة -مهما قصرت- أمام تدريب المعلم وتوجيهه لتكوين الإنسان فكرًا وثقافة وروحًا وخلقًا.. وهذا يكون سببًا في إحداث ثورة ثقافية تربوية تكون أداة لنقل الخبرات، وصقل الكيانات الاجتماعية المختلفة.

وإذا كنا نسلّم بأن كل من ينوي إتقان عمل معين يحتاج إلى خبرات غنية، نظرًا لتعدد الأدوار التي يؤديها: إنه شارح للفكر التربوي العربي الإسلامي، وحريص على تنشئة الإنسان المربي الصالح، وهو في سلوكه وكل ما يصدر عنه قدوة لطلابه..

والفكر التربوي عند الفارابي على الرغم من أهميته وشموليته لم يلق العناية التي يستحقها من الباحثين والمفكرين، وإن نظرات سريعة في بعض ما قدمه عدد من مفكرينا من إنتاج فكري تشير لنا إلى أن (الفكر التربوي) كان جزءًا غير مستقل عن النسق الفكري الكلي؛[٢٠]

فابن حزم -مثلاً- كان غزير الإنتاج في مؤلفاته (دراسات فلسفية وكلامية ودراسات تاريخية وسياسية ودراسات فقهية وشرعية، ودراسات خلقية ونفسية) وكتابه في الدراسات الخلقية والنفسية هو الأقرب إلى الفكر التربوي وذلك كما نرى في كتابه (طوق الحمامة في الألفة والآلاف) وكتابه (رسالة الأخلاق والسير) وهي نفسها الرسالة المعنونة (مداواة النفوس).

ولو رحنا نبحث في مؤلفات ابن حزم الأخرى عن بعض الآراء التربوية التي قد يأتي بعضها بشكل غير مباشر مثل كتابيه (الفصل في الملل والأهواء والنحل) و(التقريب لحد المنطق والمدخل فيه)[٢١] نجد أن الآراء التربوية تحتل حيزًا واسعًا في كتبه هذه.

- ويرسم الفارابي السبل الموصلة لتحقيق الفائدة من الآراء التربوية فيرى أن الخطوة الأولى هي تصنيف الأنواع الأساسية للفعالية التربوية بحسب أهميتها للحفاظ على الذات مباشرة مرورًا بالتربية التي تعد للمحافظة على الذات بصورة غير مباشرة ومن أجل إنتاج جيد وكامل فالعلم هو الحكم كما يرى الفارابي. صحيح أن مؤلفاته لا توحي عناوينها معالجتها للقضايا التربوية، وإن كان الأمر المؤكد هو غير ذلك فقد أفرد في كتابه إحصاء العلوم جزءًا كبيرًا في إحصاء العلوم المشهورة علمًا علمًا ومعرفة الجمل التي يشتمل عليه كل علم وبيان أجزاء كل ما له منها أجزاء، وجعله في خمسة فصول:

الأول: في علم اللسان وأجزائه

الثاني: في علم المنطق وأجزائه

الثالث: في علوم التعاليم وهي: العدد والهندسة، وعلم المناظر، وعلم النجوم التعليمي، وعلم الموسيقى، وعلم الأثقال، وعلم الحيل.

الرابع: في العلم الطبيعي وأجزائه، وفي العلم الإلهي وأجزائه.

الخامس: في العلم المدني وأجزائه وفي علم الفقه وعلم الكلام.

إن هذا المفكر العملاق (الفارابي) سوف نجد له.. كما يعرف معظم الباحثين -كمًا كبيرًا من المؤلفات متنوعة الهدف مختلفة الموضوع تخدم الاتجاه النفعي الاجتماعي في التربية العربية الإسلامية، وما اعتماده أسلوب إحصاء العلوم المشهورة إلا دليلاً على مدى اهتمامه بالتعليم والتعلم ونشر المعرفة بين جميع أفراد البشر وهو لم يشر إلى ذلك صراحة، إلا أنه أراد من بيان العلوم المشهورة تقديم نظرية متكاملة ينتفع منها «لأن الإنسان إذا أراد أن يتعلم علمًا من هذه العلوم، وينظر فيه على ماذا يقدم، وفي ماذا ينظر وأي شيء سيفيد بنظره، وما غناء ذلك وأي فضيلة تنال به، ليكون إقدامه على ما يقدم عليه من العلوم على معرفة وبصيرة لا على عمى وغرر»[22].

والحق أن دعوة أبو نصر محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان (الفارابي) الإنسان إلى التحقق والتبصر بما يقرأ ويكتب، تعدّ أول صيحة في الفكر التربوي العربي الإسلامي، فقد دعا في حماسة شديدة إلى مذهب الاطلاع والفهم والقراءة، والأخذ بالاستقراءوالقياس والتمثيل والاعتماد على المشاهدة والتجربة، وإن لم يشر إلى ذلك صراحة لكنه أراد نشر الفضيلة بكل معانيها في جميع مراحل الحياة لمواجهة الإنسان للحياة بإرادته للمجتمع الإنساني في فاعليته وأوجه نشاطه ابتغاء المشاركة في فعل موحد يوصل إلى أهداف ترضى عنها القيم العليا[23].

إن ما جاء به الفارابي يوفر البنية العميقة للتربية، وقد أفاد الكثيرون ممن أتوا بعده في الفكر التربوي الذي يمثل الإطار التوجيهي للأنشطة التي سيقومون بها، باعتباره صورة من صور الفكر عامة، فهو يشتبك في حركة جدل وتفاعل مع الظروف المحيطة به يؤثر فيها مثلما يتأثر بها بشري بخبرة الواقع، وينمو بحركة الأحداث وينير لها الطريق ويفتح أمامها الآفاق، فالعمل تمام العلم، والرغبة في العلوم الفاضلة لأجل الأعمال الصالحة هذا هو نهج الفارابي وهذه هي سلوكيته ومنطلقه الفلسفي التي لا يمكن أن يقف الإنسان فيها عند حد العلم، بل لابد من الممارسة والتدريب حتى يكتسب المهارة المطلوبة. والتعليم بطبيعة الحال عندما يتجاوز مجرد العلم إلى الفن والمهارة تتضح إمكاناته في التغيير والتطوير والإصلاح.

- إن سعة أفق الفارابي العقلانية برزت بوضوح في مؤلفاته الكثيرة التي عالج فيها مختلف العلوم التي كانت معروفة في عصره، كالطبيعيات وعلوم الدين والفقه، والكلام، والرياضيات ومشتقاتها وعلم الموسيقى، ويعتبر بحق من أعظم فلاسفة العرب في المنطق، (ونال قصب السبق على

جميع المحققين في شرح صناعة المنطق، وكشف أسرارها ورموزها»[24] ويذكر ابن أبي أصيبعة «أن الفارابي أخذ صناعة المنطق عن يوحنا بن جيلان «فبذ جميع أهل الإسلام فيها، وأربى عليهم في التحقيق بها، فشرح غامضها، وكشف سرها، وقرب متناولها، وجمع ما يحتاج إليه منها في كتب صحيحة العبارة لطيفة الإشارة، منبهة على ما أغفله أعلام التراث العربي الإسلامي من صناعة التحليل، وأنحاء التعاليم، وعرف طرق استعمالها، وكيف تعرف صورة القياس في كل مادة منها»[25] فجاءت كتبه وتعاليمه الاختيارالأجدى لمهمة التعليم الأساسية، بوصفها حصيلة التفاعل التعليمي بين أستاذ وطالب أو معلم وتلميذ، وبعبارة قيمية (أكسيولوجية) بين المعطي والآخذ، ولا شأولأحدهما دون الآخر، وبجدلية تعاونهما في المواقف التعليمية الراهنة يتحقق المقصود، ويتجلى في أرض الواقع ودنيا المجتمع الرجاء المقصود والمطلب المبتغى»[26]

مكانة الفارابي العلمية والتربوية

ما يهمنا في مكانة الفارابي العلمية والتربوية هو أنه أنشأ مذهبًا فلسفيًا كاملاً، فقد تفوق على الكندي (الملقب بفيلسوف العرب) الذي اعتمد مذهب المدرسة المشائية اليونانية حيث تبحر في فنون الحكمة، وكان موسوعيًا في معرفته وثبت المعاني الفلسفية بألفاظ عربية دقيقة معتمدًا في فلسفته على الرياضيات ويمزج من خلال المدرستين (الأفلاطونية الحديثة والفيثاغورثية) وكان يرى أن تعلم الرياضيات ضروري لتحصيل الفلسفة لذلك طبق المنهج الرياضي في المسائل الفلسفية والعلمية والطبية وحرص على إبراز فكرة التناسب في كل شيء.

- لقد انعكست فترة حياة الفارابي على مجمل المراحل التي مر بها سواء أكان في تركيا أو العراق أو سورية وتجلت في فكره الثقافي واستفادته من الترف الذي عاش فيه وتشجيع الخلفاء الحركة العلمية وإشاعة الثقافة العربية الخالصة بفضل المدارس والترجمات والمعاهد والمساجد.. وفي هذه الفترة من حياة الفارابي انتشرت الثقافات الأجنبية في العالم العربي، وكان لكل ثقافة نزعة خاصة وقد استفاد من ذلك وفي كافة المجالات المعرفية، وانعكست على مسيرته العلمية التربوية وأخذ من كل جانب بطرف، وكان أثر الثقافات الأجنبية وخاصة اليونانية بارزًا في فكره وأسلوبه وعلومه من حيث إجراء التحاليل والاعتماد على المشاهدة والتجريب على النحو الذي نتبعه اليوم بالتجارب والكشف عن مكنونات المادة العلمية التي يرغب في تخفيضها وما إلى ذلك مما تتطلبه دواعي المنفعة

الاجتماعية. وكان الفارابي يهدف إلى نشر المعرفة العلمية التربوية حيث كان يرى أن التعليم يجب أن يكون نافعًا مثمرًا كائنًا ما كان الهدف من هذه الحياة، ولعله يلتقي مع جون ديوي حيث دعا إلى تكوين الخبرة والعمل والتفكير والاهتمام بنفسية المتعلم وميوله واهتماماته بتوجيه ميول الفرد توجيهًا اجتماعيًا باقتباس الكنايات التي يحتاج إليها في جميع مراحل حياته. وهذا يشير إلى مدى اهتمام الفيلسوف البريطاني (الفريد نورث هوايتهيد) المتوفي سنة ١٨٤٧م بالتعليم وتوجيه الفرد نحو إدراك فن الحياة.

لقد برع الفارابي في علم الطب وحقق إنجازًا علميًا وتربويًا، وعمل على ترسيخ اللقاءات بين الأستاذ وطلابه حيث كانت المناقشات العلمية وسيلة التعليم الطبي، وكان يجلس الأساتذة مع طلابهم في قاعات مخصصة للتباحث والمناقشة في أمور الطب.

إن نظرة إيمائية إلى الفعل التربوي والتعليمي من زاوية الفلسفة عند الفارابي تبين ارتباط الغرض بالفاعل، أي النتيجة بصانعها، وإنما تمثل النتيجة هنا في تشييد مبنى التربية والتعليم، وما نهج الفارابي في تعاليمه وتقسيماته، والتدرج وقواعد القياس والبرهنة إلا دليل على ذلك. وإن مؤلفات الفارابي ومصنفاته تشير إلى أن الفكرة الوظيفية العضوية لم تغب عن أذهان الفلاسفة الأقدمين ومنهم في ثقافتنا الأولى الفارابي وأضرابه. إن أساس النظرة الوظيفية والنفعية الاجتماعية عند أبي نصر هي لسد الهوة بين ما يتعلمه الناشئ وبين ممارساته في مواقف الحياة، ومتطلبات مهنته بعد ذلك.

وما جاء به أبو نصر في مجال الفكر التربوي خير دليل على تميز العلوم التربوية الإسلامية عن غيرها فالإسلام يوجه الإنسان في كل تصرف من تصرفاته. ولا يسمح لأتباعه تقليد غيرهم في كل تصور يتعارض مع مبادئه، كما أنه يحدد الإطار لكل علم من العلوم التربوية من حيث الأهداف والمحتوى والطريقة التي يدرس بها وطريقة التقويم والمنهجية في البحث.

تلك هي بإيجاز أهم المعالم الفكرية والتربوية التي رسمها أبو نصر الفارابي في معظم مؤلفاته ومصنفاته مع عمق في النظرة يندر مثيلها عند السلف والخلف من بعد. والحقيقة أن ما جاء به أبو نصر خير دليل على تميز العلوم التربوية الإسلامية عن غيرها. فالإسلام يوجه الإنسان في كل تصرف من تصرفاته «لا يسمح لأتباعه تقليد غيرهم في كل تصور يتعارض مع مبادئه، كما أنه يحدد الإطار لكل علم من العلوم التربوية من حيث الأهداف والمحتوى

والطريقة التي يدرس بها وطريقة التقويم والمنهجية في البحث.

وبهذا كانت فلسفته التربوية تدور حول تنمية الفرد من حيث هو إنسان أو من حيث هو عضو في جماعة، وهدف التعليم في رأيه هو تنمية القدرة على التفكير وتمكين الإنسان من الوصول إلى هذه المفاهيم الأساسية أو المبادئ الخلقية التي يجب أن يتصف بها الإنسان.

إن سعة أفق الفارابي واضحة في مختلف مصنفاته ومؤلفاته التي شملت جميع المعالم التربوية من الطبيعيات إلى الإلهيات وعلوم الدين والكلام إلى الرياضيات ومشتقاتها إلى الفلك والمنطق والاجتماع والموسيقى والشعر وهذا يشير إلى شمولية إحاطته بجميع العلوم التربوية.

ثبت المراجع

أ- باللغة العربية

١- حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي مكتبة بيروت - لبنان ط ٩ ص٥٩١.

٢- عبد الرحمن صالح عبد الله: الفكر التربوي الإسلامي -مدرسة الرسالة- دار البشير ط١، ١٩٨٨ ص١٠٦.

٣- جعفر آل ياسين: فيلسوفان رائدان- الكندي والفارابي دار الأندلس ط٢، ١٩٨٣، ص ٧٠.

٤- حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي مكتبة بيروت - لبنان ط ٩ ص٥٩١.

٥- طبقات الأمم «للقاضي صاعد ابن أحمد الأندلسي -نشرة الأب لويس شيخو (المطبعة الكاثوليكية) بيروت ١٩٩١، ص ٥٣.

٦- بروكلمان: تاريخ الأدب العربي ج١، ص ٢١٠-٢١٢.

٧- أحمد شمس الدين: الفارابي حياته -آثاره- فلسفته ط١، بيروت دار الكتب العلمية ١٩٩٠، ص ٢.

٨- الفارابي: نكت أبي نصر الفارابي -فيما يصح ولا يصح من أحكام النجوم- نشرة (لايدن) ص ١٠٥.

٩- د. محمود السيد: في قضايا التربية المعاصرة -دار الندوة للدراسات والنشر- دمشق- ١٩٩١، ص ٢٥.

١٠- أحمد شمس الدين: الفارابي حياته - آثاره- فلسفته ط١ بيروت دار الكتب العلمية ١٩٩٠، ص ٢.

١١- ذكره الجاحظ في كتاب: فخر السودان على البيضان ص ٧١ وذكره السيوطي في الجامع الصغير، والطبراني في المعجم الكبير ولكنه قال إنه ضعيف.

١٢- أحمد شمس الدين: الفارابي حياته -

آثاره- فلسفته ط١ بيروت دار الكتب العلمية ١٩٩٠ ص ٥.

١٣- الفارابي: كتاب إحصاء العلوم.

١٤- جعفر آل ياسين فيلسوفان رائدان -دار الأندلس ١٩٨٣ ص ٨٢.

١٥- الفارابي : الألفاظ المستعملة في المنطق ص ٨٧.

١٦- الفارابي: الألفاظ المستعملة في المنطق ص ٨٧-٨٨.

١٧- جعفر آل ياسين فيلسوفان رائدان -دار الأندلس ١٩٨٣ ص ٨٥.

١٦- الفارابي: الألفاظ المستعملة في المنطق ص ٩٤-٩٥.

١٩- الكسيس كاريل: -الإنسان ذلك المجهول، ص ٤٠.

٢٠- سعيد إسماعيل علي: -عالم المعرفة- الفكر التربوي العربي الحديث الكويت عدد /١٩٨٧/١١٣ ص١٠.

٢١- زكريا إبراهيم : -ابن حزم الأندلسي - القاهرة- سلسلة أعلام العرب، العدد /٥٦/ الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ ص١٤.

٢٢- د.عثمان أمين: -إحصاء العلوم للفارابي- دار الفكر العربي- مكتبة الاعتماد بمصر دون تاريخ ص٤٣-٤٤.

٢٣- (طبقات الأمم للقاضي صاعد الأندلسي -نشره الأب لويس شيخو (المطبعة الكاثوليكية) بيروت ١٩١٢ ص٤٥.

٢٤- مصطفى غالب: -الفارابي- مكتبة الهلال- ١٩٨٧، ص ١٨.

٢٥- ابن أبي أصيبعة -عيون الأنباء في طبقات الأطباء- القاهرة، ١٩٨٨ ج١، ص ١٢٤.

٢٦- د.عادل العوا -مقدمة الفكر التربوي عند الجاحظ لمؤلفه الدكتور محمود عبد اللطيف- منشورات وزارة الثقافة ٢٠٠٤، ص٣.

1- ROSENTHAL, F.AHMED B.AL - TAYYIB- AL ASSARAKSI NEW HAVAN 1943.

2- SCHOOL OF TO -MORROW- BY JOHN DEWEY.

3- RUNES, R. DICTIONARY OF PHILOSOPHY NEWYORK 1942.

4- BACHENSKI. T.M: FOAVAILOGIH, FREBURG- MEENCHEN. 1945.

5- ROSENTHAL, F, AHMED B, AL - TOYYIBAS- SARAKSI NEW HAVAN, 1953.

6- THE WORKS OF ARISTATLE TRANCES LATED INTO ENGLISHUNDER THE EDITOR SHIP OF SIR DAVID ROSS, OX FORD 1908. 1930.

❖ ❖ ❖

فضل الشاعرة .. من قينة إلى سيدة ذات وجاهة

كارين صادر[*]

حدّث أحدهم قال: خرج بعض الهاشميين يوماً من منزل بعض إخوانه في الليل، فرأى امرأة ذات لباس وجمال، وحولها نسوة قد حففن بها وهي في وسطهن، فقال:

إن أخـــا الــظـــلـمـــاء مُـــســتـــرابُ

وأسمع النسوة فأجابته التي حففن بها في أسرع من نفس:

إلاّ مـــحـــبّـــا شـــاقـــه الأحـــبـــاب

فسأل عن المرأة، فإذا هي فضل الشاعرة[1]. فمن تكون فضل؟؟؟

(*) كارين صادر :باحثة وكاتبة في التراث العربي ، من لبنان الشقيق.

- العمل الفني : الفنان محمد حمدان.

نشأتها:

فضل هي جارية المتوكل العباسي، شاعرة، من أظرف أهل زمانها، ولها أخبار ملاح مدوّنة. وكانت مولدّة من مولدّات البصرة، وبها نشأت، وكان مولدها اليمامة.

وذكر صاحب الورقة أنها عبديّة، وكذلك كانت تزعم هي، وتقول :إن أمها علقت بها من مولى لها من عبد القيس، وإنه مات وهي حامل بها، فباعها ابنه، فوُلدت على سبيل الرقّ.

وذُكر عنها من جهة أخرى أن أمها ولدتها في حياة أبيها، فربّاها وأدبها، فلما توفي تواطأ بنوه على بيعها، فاشتراها محمد بن الفرج الرُخّجي أخو عمر بن الفرج فأهداها إلى المتوكل، فحظيت عنده وأعتقها، وعرفت بعد ذلك بفضل العبدية نسبة إلى عبد القيس. وكان من معاصريها أبو دلف العجلي، وعلي بن الجهم، ولهما معها مساجلات.[٢]

قال ابن المعتز: كانت تهاجي الشعراء، ويجتمع في مجلسها الأدباء، ولها في الخلفاء والملوك مدائح كثيرة. وكانت تتشيع وتتعصّب لأهل مذهبها وتقضي حوائجهم بجاهها عند الملوك والأشراف. وقد توفيت في بغداد سنة ٢٥٧هـ/٨٧١م.

وكانت فضل سمراء أديبة فصيحة، سريعة الهاجس، مطبوعة في قول الشعر، متقدّمة لسائر نساء زمانها فيه.

أخبار فضل مع الخليفة المتوكل:

لما أُدخلت فضل الشاعرة على المتوكل يوم أُهديت إليه قال لها: أشاعرة أنت؟ قالت: كذا يزعم من باعني واشتراني. فضحك وقال: أنشدينا شيئًا من شعرك فأنشدته قولها:

استقبل الملكَ إمام الهدى

عامَ ثلاث وثلاثينا

خلافة أفضت إلى جعفر

وهو ابن سبع بعد عشرينا

إنا لنرجو يا إمام الهُدى

أن تملكَ المُلك ثمانينا

لا قدّس الله امرأ لم يقل

عند دعاء لك آمينا[٣]

فاستحسن الأبيات وأمر لها بخمسين ألف درهم. وأصبحت بعدها فضل تجلس في مجلس المتوكل على كرسي تُعارض الشعراء بحضرته.

وكان من جملة من عارضتهم من الشعراء علي بن الجهم الذي قال له المتوكل يومًا: قل بيتًا وقل لفضل أن تُجزه. فقال علي: أجيزي يا فضل:

لاذ بها يشتكي إليها

فلم يجد عندها ملاذا

فأطرقت هُنَيّأة ثم قالت:



ولم يزل ضارعًا إليها
تهطل أجفانه رذاذ
فعاتبته فزاد عشقًا
فمات وجدًا فكان ماذا

فطرب المتوكل وقال: أحسنت وحياتي يا فضل وأمر لها بألفي درهم[٤].

وفي خبر آخر أنه عرضت على المعتمد جارية تباع في خلافة المتوكل، وهو يومئذ حديث السن، فاشتاط مولاها في السّوم فلم يشترها، وخرج بها إلى ابن الأغلب فبيعت هناك.

فلمّا ولي المعتمد الخلافة سأل عن خبرها وقد ذكرها فأُعلم أنها بيعت وأولدها مولاها. فقال لفضل الشاعرة قولي شيئًا فيها، فقالت:

عَلَمَ الجمال تركتني
في الحب أشهر من علَمْ
ونصبتني يا مُنيتي
غرض المظنَّة والتُّهمْ
فارقتني بعد الدنو
فصرتِ عندي كالحلُمْ
فلو أن نفسي فارقت
جسمي لفقدك لم تُلَمْ
ما كان ضرّك لو وصلـ
ـت فخفّ عن قلبي الألم
برسالة تُهدينها
أو زورة تحت الظُّلَمْ

أو لا فطيعي في المنا

م فلا أقلّ من اللمم

صلة المحبّ حبيبه

الله يعلمه كرم[٥]

وحدّث المتوكل فقال: كان بيني وبين فضل موعد فشربت شربًا فيه فضل فسكرت ونمت، وجاءتني للموعد، فحرّكتني بكل ما ينتبه به النائم من قرص، وتحريك، وغمز، وكلام، فلم أنتبه، فلما علمت أنه لا حيلة لها فيّ كتبت رقعة ووضعتها على مخدّتي، فانتبهت فقرأتها فإذا فيها:

قد بدا شبهك يا مو

لاي يحدو بالظلام

فانتبه نقض لبانا

تِ اغتباق والتئام

قبل أن تفضحنا عو

دةُ أرواح النسيام[٦]

وفي مرة كان المتوكل قد أخذمن يد جاريته كأس شراب صاف من يدها، وإذ على خدّها «جعفر» مكتوبًا بالمسك، فشرب الكأس وقبّل يدها، فقالت فضل، وكانت واقفة على رأسه:

وكاتبة بالمسك في الخدّ جعفرا

بنفسي سواء المسك من حيث أثرا

لئن أثرت بالمسك سطراً بخدها

لقد أودعت قلبي من الحزن أسطرا

فيا لملوك يمينه مطيـ

ـع له فيما أسرّ وأظهرا

ويا من مناها في السريرة جعفر

سقى الله من سقيا ثناياك جعفرا[٧]

وقد ارتبط اسم فضل بالمتوكل، فكانت تذكر باسم فضل جارية المتوكل، وكانت تبعث إليه الكثير من المدائح التي لم تجد لديه ذاك الصدى لتوقع ذلك منها لفضله عليها من جهة، ولما كان ينشد بين يديه من روائع من صفوة شعراء ذلك الزمان من جهة أخرى.

فضل المحبة والمحبوبة:

كانت فضل ذات جاه على الكبراء، وصاحبة نفوذ في الحكم تقضي حوائج الناس وتشفع لهم. وكانت ذات علاقة بأحد هؤلاء الكبراء، هو الوزير الأديب والشاعر سعيد بن حُميد. وحفظت لنا المصادر الكثير من الشعر الذي قاله كل منهما في الآخر.

ومن الطريف أنها كانت متشيّعة إلى درجة الغلو، وكان هو ناصبيًّا، والنواصب هم الذين يعادون الإمام عليًّا ويظهرون له البغض. ومع ذلك لم يفسد الاختلاف المذهبي شيئًا من حبّهما أو كان يومًا سببًا في تعكير العلاقات بينهما.

وسعيد بن حُميد هذا المحب والمحبوب في آن، بغدادي المولد والمنشأ، دائم التنقل

في السكنى بينها وبين سامراء. وكان كاتبًا مترسلاً وشاعرًا رقيقًا، قلّده المستعين ديوان الرسائل.

وكان على صلة وثيقة بالشاعر محمد بن صالح العلوي. والغالب على شعره الغزل والوصف، وكان يجري بينه وبين فضل الشاعرة شعر ومساجلات كثيرة.

وقد اتهم سعيد بكثرة الإغارة والسرقة على من سبقه حتى قيل إنه «لو قيل لكلام سعيد وشعره ارجع إلى أهلك لما بقي معه شيء»[8].

وكان سعيد قد اتصل بعدد من الجواري والقيان، وكان له معهن ذكريات ومطارحات، لكن فضل كان لها أثر كبير في نفسه. وأكبر الظنّ أنه كان ممن يختلف إلى مجالسها الأدبية، فأعجب كل منهما بالآخر وتحول الإعجاب حبًا عنيفًا.

وإن الأخبار التي تسربت إلينا عنهما تصوّر لنا ما كان يجري بينهما من تواصل وتهاد وتواد، كما تصور ما كان يكتنف هذه العلاقة من الفتور والظنون وتبادل التهم.

ولكل من سعيد وفضل شعر مليح في صاحبه، وكان كلما اشتاق أحدهما إلى الآخر أشرع فكتب إليه من رائق الشعر ما يبث من خلاله وجده ولوعته إلى الآخر.

ومنها ما كتبته فضل إلى سعيد في رقعة بعثت بها إليه وهو جالس في دار الحسن بن مخلد:

الصبرُ ينقصُ والبلاءُ يزيدُ
والدارُ دانيةٌ وأنتَ بعيدُ
أشكوكَ أم أشكو إليكَ فإنهُ
لا يستطيعُ سواهما المجهودُ

وتعمد فضل في أبيات أخريات لها في مطارحة سعيد بن حميد الهوى إلى ما تعمد إليه القيان العاشقات من أشعار الحب أنه الأثير الوحيد فكتبت إليه هذه الأبيات السهلة:

وعيشكَ لو صرّحت باسمكَ في الهوى
لأقصرتُ عن أشياءَ في الهزلِ والجدِّ
ولكنني أُبدي لهذا مودّتي
وذاكَ وأخلو فيكَ بالبثِّ والوجدِ
مخافةَ أن يُغرى بنا قولُ كاشحٍ
عدوٍّ فيسعى بالوصالِ إلى البعدِ[9]

وهذا من أرق الشعر وأعذبه وأصدقه تصويراً لحالة الاشتياق التي يحسها العشاق.

وبما أن الوجه الآخر للحب هو الغيرة على المحبوب، فكان من الطبيعي أن يغار كل منهما على الآخر.

ومن أخبار غيرة حميد على فضل أن سعيدًا افتصد، فبعثت إليه فضل بهدايا قيمة، فكتب يرجوها الحضور ليتم سروره وسرور أضيافه، فلبّت دعوته.

وتصادف أن دخل إلى المجلس بنان بن عمرو المغني الأثير لدى المتوكل، وكان شابًا وسيمًا حسن الغناء، فأظهرت فضل نحوه الكثير من التودد والإعجاب، الأمر الذي جعل سعيدًا يحترق غيرة ويستشيط غضبًا، فما كان من فضل إلا أن أمسكت بقلمها وكتبت هذه الأبيات له:

يا من أطلت تفرُّسي
في وجهه وتنفُّسي
الويل من مُتدلِّلِ
يزهو بقتل الأنفسِ
هبني أسأتُ وما أسأ
تُ بلى أقرُّ أنا المُسي
أحلفتني أن لا أسا
رقَ نظرةً في مجلسِ
فنظرتُ نظرةَ مخطئٍ
أتبعتها بتفرُّسي
ونسيتُ أني قد حلفـ
تُ فما عقوبة من نسي؟

فقام سعيد فقبل رأسها وقال: لا عقوبة عليه بل تحتمل هفوته وتتجاوز إساءته. (١٠)

أما من أخبار غيرة فضل على سعيد أنه بلغها يومًا أنه عاشق إحدى القيان، فعزّت عليها نفسها وكيف أنه استبدلها بمن تحس أنها دونها منزلة وجمالاً فكتبت إليه توبخه.

يا عالي السنّ سيِّءَ الأدبِ
شبتَ وأنت الغلامُ في الطربِ
ويحكَ إنّ القيان كالشَّرَكِ الـ
ـمنصوب بين الغرور والعطبِ
لا يتصدَّنَ للفقير ولا
يطلبن إلا معادن الذّهبِ
بينا تشكى هواك إذ عدلتْ
من زفرات الشكى إلى الطلبِ
تلحظ هذا وذا أو ذاك وذا
لحظ محبٍّ بعين مكتسبِ(١١)

فضل الأديبة والشاعرة:

لم تكن فضل حالة فريدة في أدبها وموهبتها، فقد كان المجتمع العباسي يغصّ بالكثير من الجواري اللائي سكنّ القصور واستولين في كثير من الحالات على قلوب أصحاب القصور أنفسهم.

وإذا كانت أساليب القيان في الاستيلاء على إعجاب مواليهن قد قامت في وقت من الأوقات على ما تملكه الجارية من لباقة وجمال وإظهار أسباب الدلال، ثم أضيف إلى ذلك عزف بارع وصوت حسن، وغناء متقن، فإن الأمر ما لبث أن تطوّر فأصبح القيانون يحرصون قدر استطاعتهم

على أن يعدّوا جواريهم إعدادًا أدبيًا ويخرجوهنّ على اللغة ويدرّبوهن على قول الشعر.

فنبغ من بينهن القينات الشاعرات الموهوبات، وبعض أولئك جمعن إلى إجادة الشعر جمال الصوت وإتقان العزف، وبراعة الضرب، وحسن الأداء مع جمال وافر وبديهة حاضرة، ونكتة سريعة في غير تحرّج من فحش اللفظ سماعًا أو قولاً.

وقد وجد عدد غير قليل من هؤلاء الشاعرات اللاتي فرضن أنفسهم على بغداد، فشغل الناس فيهن ابتداء من الخليفة في قصره مرورًا عبر طبقات المجتمع وصولاً إلى الفقير في ستار من التظاهر بالظرف[١٢].

وكانت فضل التي بدأت جارية في قصر المتوكل من أشهر هؤلاء القيان، فقد تيسّر لها الإعدادالجيد لتكون أهلاً للمشاركة في الأدب والرواية والشعر والغناء.

وقد تمكنت بسبب مواهبها المتعددة من ارتقاء سلم المجتمع حتى بلغت أعلى درجاته، وأصبحت تدير منتديات في دارها ويؤمّها الوزراء والرؤساء والقواد والشعراء، وأصبحت فضل أملاً للعديد من الأشراف يرضى أحدهم بنظرة أو تحية.

وكثيراً ما كانت تدور في دارها المطارحات والمساجلات الشعرية التي كانت تبزّ بها الحاضرين لما حباها اللّه به من سرعة خاطر وقدرة على الارتجال.

أما شعرها فكانت مواضيعه لا تخرج في أغلبها عما يقول فيه القيان؛ فهو في الغزل الرقيق والشكوى والغيرة واللوعة، والصدّ والهجران، إلى غير ذلك من المعاني المتعلقة بالغزل. إضافة إلى شعر إخواني يقال في المنتديات على شكل مطارحات ومساجلات، وقليل من المديح والرثاء والهجاء.

من شعرها قولها في مديح المعتصم:

إن الإمام إذا أرفا إلى بلد
أرفا إليه بعمران وإيناس

أما ترى الغرس قد جاءت أوائله
والعود نضر الذرا مستورق كاسي

فأصبحت سرّ من رادار مملكة
مختطّة بين أنهار وأغراس[١٣]

ومن شعرها أيضًا مرثاة في المعتز تقول فيها:

إن الزمانَ بذحْلٍ كان يطلبنا
ما كان أغفلنا عنه وأسهانا

ما لي وللدهر قد أصبحت همّته
ما لي وللدهر ما للدهر لا كانا

ومن غزلها قولها:

لأكتمنّ الذي في القلب من غصصٍ
حتى أموت ولم يشعر بي الناس
ولا يقال شكا من كان يعشقه
إن الشكاة لمن تهوى هي الياس
ولا أبوحُ بشيءٍ كنت أكتمه
عند الجليس إذا ما دارت الكاس(١٤)

ومن مساجلاتها التي تنمّ عن سرعة خاطر وقدرة عجيبة عل الارتجال حديث أورده الأصبهاني نقلاً عن سعيد ابن حميد نفسه قال: قلت لفضل الشاعرة أجيزي:

مَن لمحبٍّ أحب في صغره؟

فقالت غير متوقّفة:

فصار أحدوثة في كبره

فقلت:

مِن نظرٍ شفّهُ فأرّقهُ

فقالت:

فكان مبدا هواه من نظره

ثم شغلت هُنيأة ثم قالت:

لولا الأماني لمات من كمدٍ
مرّ الليالي يزيد في فكره
ليس له مسعدٌ يساعدهُ
بالليل في طوله وفي قصره

وكانت فضل إضافة إلى كونها شاعرة مجيدة رقيقة القول ناثرة فصيحة بليغة، وقد وصفها إبراهيم بن المدبر فقال:

- «وكانت فضل الشاعرة من أحسن خلق الله - عزّ وجلّ- خطًا وأفصحهم كلامًا، وأبلغهم في مخاطبة وأبينهم في محاورة، فقلت يومًا لسعيد ابن حميد:

- «أظنك يا أبا عثمان تكتب لفضل رقاعها وتنشيدها وتخرّجها، فقد أخذت نحوك في الكلام وسلكت سبيلك.»

- « فقال لي وهو يضحك: ما أحسن ظنّك!! ليتها تسلم مني: لا آخذ كلامها ورسائلها والله يا أخي لو أخذ أفاضل الكتّاب ودبراؤهم وأماثلهم عنها لما استغنوا عن ذلك.(١٥)

ومن نثرها قولها في رسالة كتبتها إلى سعيد بن حميد:

- «فإن قطعت عنّا عادة البرّ تمسكنا بعاداتنا في الشكر وحملنا الذنب على الدهر، وإن تكن الأخرى فلم نعدُ الظنّ ولم تأت بديعًا من الأمر».(١٦)

ففضل إذاً هي صاحبة موهبة في الشعر وصاحبة صناعة في النثر حسب ما

أكد لنا إبراهيم بن المدبر وأيضاً سعيد بن حميد، وكلاهما من أدباء فترتهما العباسية المرموقين، حتى إن سعيداً قال بعد موتها:

- «ما الرسائل المدوّنة عند الناس إلا من إنشائها.»

إن فضل كانت جارية استلت نفسها من إطار القينة لتضع نفسها في إطار السيدة ذات الجاه مستعينة بكل ما حباها الله به من جمال وذكاء، وموهبة في الشعر والنثر لترتقي سلّم الطبقات الاجتماعية في عصرها وتجلس في أعلاها. وتمكنت بهذا من تحفيز الأقلام على خط أخبارها وسيرها وأشعارها في مدوناتهم حتى تبقى حية في كل العصور.

الحواشي

١ - المستظرف من أخبار الجواري، جلال الدين السيوطي، نشر صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، ط ١، ١٩٦٣، ص ٥٣ الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني، مصر، دار الثقافة، ١٩٦٥، ١١٩/٢١، طبقات الشعراء، ابن المعتز، مصر، دار المعارف، لا تاريخ، ص ١٤٦، تاريخ التراث العربي، فؤاد سزكين، ترجمة، مصطفى عرفة، الرياض، وزارة التعليم، ١٩٨٤، ٢٢٩/٤/٢.

٢ - الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني ،مصر، دار الثقافة، ١٩٦٥، ٣٠١/١٩، طبقات الشعراء، ابن المعتز، مصر، دار المعارف، لا تاريخ، ص ٤٢٦، أعلام النساء، عمر رضا كحالة، دمشق، المطبعة الهاشمية، ط ٢، ١٩٥٩، ٨٥/٤، الأعلام ، خير الدين الزركلي، بيروت، دار العلم للملايين، ط ٥، ١٤٦/١٩٧٨.

٣ - نساء الخلفاء، لابن سعيد، ص ٨٦، الأغاني، الأصبهاني، ١٩ /٣٠١، أعلام النساء، كحالة، ٨٦/٤.

٤ - نساء الخلفاء، ابن سعيد، ص ٨٧.

٥ - الأغاني، الأصبهاني، ١٩ /٣٠٢.

٦ - الأغاني، الأصبهاني، ١٩ /٣٠٧.

٧ - المصدر نفسه ١٩ /٣٠٨.

٨ - سامراء في أدب القرن الثالث الهجري، يونس السامرائي، بغداد، طبع جامعة بغداد، ١٩٦٨، ص١٥٩.

٩ - الأغاني، الأصبهاني، ٣٠٨/١٩.

١٠ - المستظرف من أخبار الجواري ، السيوطي، ص ٥٣.

١١ - المصدر نفسه، ص ٥٣.

١٢ - الشعر والشعراء في العصر العباسي، مصطفى الشكعة، بيروت، دار العلم للملايين، ط٥ / ١٩٨٠، ص ٤٦٦.

١٣ - طبقات الشعراء، ابن المعتز، ص ٤٢٣.

١٤ - المستظرف من أخبار الجواري، السيوطي، ص ٥٣.

١٥ - نساء الخلفاء، ابن سعيد، ص ٨٩.

١٦ - المستظرف من أخبار الجواري، السيوطي، ص ٥٣.

الدراسات والبحوث

١٢٩

العين والحسد
- بين الموروث الاجتماعي والتفسير العلمي -

محمد فيض الله الحامدي(*)

ظاهرة التشاؤم قديمة قدم البشرية، وهي موجودة عند كافة الشعوب بلا استثناء وقد ورد في القرآن الكريم أنّ بعض الأقوام كانت تتشاءم من الرسل الذين أرسلوا إليهم. فقوم (صالح) تشاءموا (تطيروا) به ﴿وقالوا اطيرنا بكَ ويمن معك قال طائركم عند الله بل أنتم قومٌ تفتنون﴾.. سورة النمل-(٤٧).

والمعنى كما أورده ابن كثير: أي ما رأينا على وجهك ووجوه من اتبعك خيراً، وذلك أنهم لشقائهم كان لا يصيب أحداً منهم سوءٌ إلا قال: هذا من قبل صالح وأصحابه.

(*) محمد فيض الله الحامدي: كاتب وباحث (سورية).
- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

وأخبرنا القرآن الكريم عن قوم فرعون: **﴿فإذا جاءتهم الحسنة قالوا لنا هذه وإنْ تصبهم سيئةٌ يطيَّروا بموسى ومَنْ معه﴾** ..الأعراف (١٣١).

إذًا التشاؤم (الطِّيَرة) هي الخوف من وقوع مصيبة أو سيئة، بتأثير شخص أو حيوان (كالبوم) أو ظاهرة فلكية (مذنب)، ولا مجال لذكر أمثلة عن ظاهرة التشاؤم لدى الشعوب، فهي تتعلق بالمعتقدات والعادات والتقاليد، ولكل شعب عاداته وتقاليده المتوارثة.

وظاهرة (العين)، أي الخوف من الإصابة بالعين، ظاهرة شائعة في العالم الإسلامي فهل هي من التشاؤم؟

أم هي حقيقة طبيعية فيزيائية؟

أم هي ظاهرة بيولوجية مركبة:

وما هو رأي العلم في هذه الظاهرة المتواترة في معتقدات الناس؟

العين في الموروث الاجتماعي

في كل مجتمع تتردد روايات وحكايات عن وقائع بسبب ظاهرة العين، وقد تتشابه الروايات، والحادثة الواحدة قد تُروى بصيغ مختلفة، ولا شك أن مخيلة الراوي تضفي على الرواية ما يعزز الاعتقاد بصحتها، وقد سمعتُ الرواية التالية في أكثر من بلدة، كانت قافلة الجمال تسير في طريق العودة إلى مباركها، وطلبت جماعةٌ من شخص (عائن) أن يصيب بعينه جملاً محددًا، فصنع من التراب كومة بهيئة ظهر الجمل، وبإصبعه قسمه بالعرض إلى قسمين، فانقصم ظهر البعير فورًا، ووقع على الأرض، فنحره صاحبه، قبل أن يلفظ أنفاسه، وأكلوا من لحمه.

وفي رواية أخرى، تجادل البعض حول حقيقة العين، وكان أحدهم مشهورًا بالعين، فقال المنكرون: إذا كانت العين حقًّا، فليقتل لنا هذا (العائنُ) ذلكَ الكبش في القطيع!

وعندما مرَّ القطيع نظر العائن إلى الكبش، فتعثر، واعترته حالةٌ غريبة انتهت بذبحه، ويؤكد الرواةُ أنَّ الجماعةَ أكلوا من لحمه.

تلك الروايات وغيرها لا ترقى إلى درجة اليقين، لكن حوادث مماثلة وقعت وتقع باستمرار، سواءً كانت مصادفات، أو بتأثير أشخاص عن بعد.

والشائع في الموروث الاجتماعي أن العائنات (من النساء) أكثر من الرجال لأنَّ النساء أكثر حسدًا واشتهاءً من الرجال، ويتشاءم البعض من أصحاب العيون الزرق والأسنان المتباعدة، ولا نعرف دوافع هذا التشاؤم.

العين والحسد في الإسلام:

الإسلام دين مصدره التشريعي الأول (القرآن الكريم)، ثم المصدر الثاني ما



يُعرف (بالسنّة) وهو كل (قول أو فعل أو إقرار) صدر من الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم). وما دون ذلك من مصادر لاحقة، تشكل موروثًا إسلاميًا فيه الكثير من الآراء التي أثارت وتثير جدلاً لم ينته حتى الآن، واختلاف المذاهب في الفروع في قليل أو كثير أكبر دليل على ذلك، وما يهمنا في هذا البحث أن نعرف رأي الإسلام في العين من مصدره الأول (القرآن الكريم) والثاني (السنة).

أجمع معظم المفسرين أن المقصود بالآية (٥١) من سورة القلم، هو محاولة المشركين إصابة الرسول الكريم عليه السلام بالعين.

﴿وإن يكاد الذين كفروا ليزلقونك بأبصارهم لما سمعوا الذكر ويقولون إنه لمجنون﴾ .. سورة القلم-(٥١).

ففي تفسير السيوطي «الدرر المنثور في التفسير المأثور» ورد مايلي:

أخرج ابن المنذر وابن أبي حاتم وابن مردويه عن ابن عباس أنه قرأ «ليزلقونك بأبصارهم» قال: لينفذونك بأبصارهم، وروي عن ابن عباس أنه قرأ «ليزهقونك بأبصارهم».

وفي تفسير ابن عباس: **﴿وإن يكاد الذين كفروا﴾** أي كفار مكة- «ليزلقونك» ليصرعونك «بأبصارهم» ويقال يعنونك بأعينهم.

وفي الكشاف للزمخشري: وقرئ ليزلقونك بضم الياء وفتحها، وزلقه وأزلقه بمعنى (واحد) ويقال زلق الرأس وأزلقه، حلقه، وقرئ ليزهقونك من زهقت نفسه وأزهقها. يعني من شدة تحديقهم ونظرهم إليك شزرًا بعيون العداوة والبغضاء، يكادون يزلون قدمك، أو يهلكونك، من قولهم نظر إليّ نظرًا يكاد يصرعني، ويكاد يأكلني، أو لو أمكنه بنظره الصرع أو الأكل لفعله.

وفي تفسير القرطبي، قال الهروي: «أراد ليعتانوك بعيونهم فيزيلونك من مقامك الذي أقامك الله فيه، عداوةً لك، وقيل المعنى أنهم ينظرون إليك بالعداوة حتى كادوا يسقطونك، والمعنى يصيبونك بالعين».

وقد أكد القرآن الكريم وجود الحسد وهو تمني زوال النعمة عن الآخرين، واشتهاء أن تكون تلك النعمة للحاسد. ويقال: شر أنواع الحسد هو «أن لا يرى الحاسدُ الآخرَ في النعمة، قبل حصولها» أي يتمنى ألاّ يغتني أو ينعم الآخر. ونتعوذ في سورة الفلق بالآية **﴿من شر حاسد إذا حسد﴾**.

فالحسد كظاهرة نفسية موجودة لدى البعض، ويقال إن هناك حسدٌ إيجابي يدعى (الغبطة)، كأن يتمنى الشخصُ أن يكون غنيًا مثل الآخر (فلان) ليساعد المحتاجين، أو ليقوم بمشاريع خيرية، أو يحسد عالمًا أو ذا منصب، ليخدم الآخرين وفي تقديري أن الحسد صفة مذمومة بكل صوره، والغبطة لا تدخل في باب الحسد، لأن الحسد في المعنى العام هو تمني زوال النعمة عن الآخر، سواءٌ كانت تلك النعمةُ مالاً أو صحةً أو علمًا أو منصبًا إلخ..

وقد وردت أحاديث نبوية كثيرة عن العين والطِّيَرة، أوردها ابن كثير في تفسير الآية (٥١) من سورة القلم، نذكر منها مايلي:

١- حديث أنس بن مالك رضي الله عنه:

قال: رسول الله صلى الله عليه وسلم «لا رقية إلا من عين أو حمة أو دم لا يرقأ».

٢- حديث بريدة بن الحصيب رضي الله عنه:

قال: رسول الله (ص): «لا رقية إلا من عين أو حمة»

أخرجه مسلم والبخاري ومالك والترمذي.

٣- حديث ابن عباس رضي الله عنه:

قال رسول الله (ص): «العين حقٌ ولو كان شيءٌ سابق القدر لسبقته العين وإذا استغسلتم فاغسلوا» -رواه مسلم في صحيحه.

٤- وعن ابن عباس أيضًا قال:

«كان رسول الله يعوذ الحسن والحسين يقول: أعيذكما بكلمات الله التامة من كل شيطان وهامة، ومن كل عين لامة».. أخرجه البخاري.

٥- حديث أبي سعيد الخدري: قال كان رسول الله (ص) يتعوذ من أعين الجان وأعين الإنس، فلما نزلت المعوذتان أخذ بهما وترك ما سوى ذلك.

٦- حديث أبي هريرة رضي الله عنه قال:

قال رسول الله (ص): «العين حقّ»

وعنه أيضًا: «العين حقّ ويحضرها الشيطان وحسد ابن آدم»

٧- حديث أسماء بنت عميس:

قالت أسماء يا رسول الله إنّ بني جعفر تصيبهم العين، أفأسترقي لهم؟

قال: [(نعم) فلو كان شيءٌ يسبق القدر لسبقته العين].

٨- حديث عائشة رضي الله عنها:

قال رسول الله (ص): «استعيذوا بالله فإن العين حق».

٩- حديث عبدالله بن عمر:

قال رسول الله (ص): «لا عدوى ولا طيرة ولا هامة ولا حسد، والعين حقّ» تفرد به أحمد.

وهناك أحاديث أخرى لا مجال لذكرها. وقد أوردنا الأحاديث السابقة، لنؤكد أن الإيمان بالعين في الموروث الاجتماعي الإسلامي، له ما يبرره عقيديًا، ولو لم تكن الأحاديث النبوية في إقرار حقيقة العين موجودة، لكانت ظاهرة العين والتشاؤم أقل انتشارًا، ولبقيت الحوادث والوقائع التي تُعزى للعين، في حدود الخوارق الفردية، أو المصادفة لا أكثر.

العين والخوارق:

الإصابة بالعين وفق تصورات الناس، حادثة خارقة، تتجاوز الأسباب الطبيعية والمنطقية، ولذلك تعزى إلى قوى خارقة غير مادية، أو إلى قدر محتوم متعلق بسر أودعه الله في هذا الشخص أو ذاك.

ويفهم من الحديث النبوي الذي روته أسماء بنت عميس، حين استفسرت من النبي عليه السلام، عن مشروعية الرقية فقال: «نعم، فلو كان شيءٌ يسبق القدر لسبقته العين». أن ما يحدث للبعض بتأثير العين مقدرٌ من الله سبحانه وتعالى. وإذا كانت ظاهرة العين خارقة؟ فما هي الخوارق؟

الخوارق: وفق الموروث من المعتقدات الدينية والاجتماعية على أربعة أقسام:

أولاً: **المعجزات**: وهي خوارق تظهر على أيدي الأنبياء والرسل، تخرق المألوف

والمنطق والواقع المتعارف عليه، مثل تحول عصا موسى إلى ثعبان، وإحياء الموتى بإذن الله على يدي عيسى عليه السلام، وخروج ناقة صالح من الجبل، وطوفان نوح، وغيرها من المعجزات التي ورد ذكرها في القرآن الكريم.

والمعجزات خوارق لا تظهر إلا على أيدي الأنبياء والرسل حصراً.

ثانيًا: **الكرامات**: وهي خوارق تظهر على أيدي بعض الأتقياء من المؤمنين، وظهورها على يدي تقي، تأكيد على ولايته وكرامته عند الله، والأمثلة التي يستشهد بها العامة عن كرامات الأولياء، لا تحصى، مثل كرامات الشيخ عبد القادر الكيلاني والسيد أحمد الرفاعي وغيرهما.

ثالثًا: **السحر**: من الخوارق التي تظهر على أيدي بعض الناس المهرة، إذ يُظهرون للمشاهدين أشياءً بغير هيئتها، كقلب الأعيان، مثل تحول حبال وعصي سحرة فرعون إلى حيَّات في نظر الحاضرين، والإتيان بظواهر لا يقبلها العقل والمنطق، وقد أقرت الكتب المقدسة بحقيقة السحر، لكن ما هو السر؟

- هل يستخدم الساحر طاقات روحية؟

- هل يستخدم الساحر طاقات وقوى فيزيائية؟

- هل يستخدم الساحر (الجن)؟ أي له أعوان من الجن؟

- هل السحر مهارة فنية وخفة يد كما يقولون؟

- هل السحر شعوذة، لا حقيقة له؟

كل تلك الأسئلة تحتاج إلى وقفات مطولة، وليس من أهداف هذا البحث الوقوف عندها، لكن ترسخ في وجدان الجميع أن السحر حقيقة، ورغم إقرار الكتب المقدسة بظاهرة السحر، فإن الشرائع السماوية لم تؤيد ممارسته، والساحر يأثم بممارسة السحر، والسحر فنٌ ومهنة تنتقل بالتعلم والتعليم.

رابعًا: **الاستدراج**: قيل الاستدراجُ هو ظهور خوارق تشبه الكرامات على أيدي بعض الناس، وهم من غير الأتقياء، فيتوهمون أنهم من المقربين إلى الله، ويُخدع الناسُ بتصرفاتهم عندما يشاهدون الخوارق على أيديهم، وفي اعتقاد قسم كبير من المسلمين، أن الدجال سيظهر، ويأتي بخوارق كالمعجزات، فينزِّل المطر، ويحيي الموتى، ويأتي بخوارق عجيبة، وكل ما يظهر على يديه استدراج له، وسوف يحاسبه الله حسابًا عسيرًا على أفعاله.

إن الأقسام الأربعة للخوارق هي تسميات لظواهر شاهدها الناس، ويشاهدونها باستمرار وتأخذ أسماءً أخرى

في الدراسات العلمية والنفسية والاجتماعية، مثل (الحاسة السادسة) و(التخاطر التلباثي) و(التحريك عن بعد) و(الروح الضوضائية-poltar geist) ففي أي قسم يمكن تصنيف ظاهرة العين؟

هل هي كرامة؟ أم هي سحرٌ؟ أم هي استدارج؟

بكل تأكيد لا تدخل ظاهرة العين تحت أي قسم من هذه الأقسام، لأن نتائجها في مفهوم الناس تختلف عن غايات وأهداف الخوارق المذكورة.

ولعلَّ في الاستعاذة من شر الإصابة بالعين، وشر الحسد، ما يفيد أن الناس يعتقدون بوجود قوى شريرة، تلعب دورها في هذا المجال، وهي من عالم (الجن) الذي لا تدركه الأبصار، وفي هذا الاعتقاد تقترب ظاهرة العين من السحر بمفهومه الشائع.

ظاهرة العين من منظور علمي:

قبل أن نتطرق إلى المعطيات العلمية التي تؤكد أو تنفي (حقيقة العين) نتساءل ما هو العلم الذي يسلط الضوء على هذه الظاهرة؟

وبعبارة أخرى إذا أردنا دراسة ظاهرة العين في الإنسان، هل نبحث في علم التشريح؟ أم في علم الفيزيولوجيا، أم في علم النفس؟ أم في علم الفيزياء؟ إن العائن (صاحب العين) إنسانٌ، كائن حي، ولابد أن يكون لعلم الفيزيولوجيا نصيب في تعليل الظاهرة، بالنفي أو الإيجاب.

كيف تتولد الظاهرة؟ ومتى؟ ولماذا؟

ومن تأثير (العائن) في الآخر، أو في الشيء البعيد، تتوارد إلى الذهن تصورات عن وجود قوة خفية، والقوة هي إحدى موضوعات علم الفيزياء، فهل قوة العين من طبيعة فيزيائية؟ قوة كهرطيسية؟ أم قوة مغناطيسية؟ أم قوة شديدة؟ أم هي قوة من طبيعة أخرى لم تكتشف بعد؟

والمصاب بالعين قد يكون شخصًا أو حيوانًا أو شيئًا، فماذا يحدث للضحية؟ كيف تستجيب مادة الضحية مع الآتي من العائن؟

واضحٌ أن الإجابة على تلك التساؤلات تحتاج إلى تجارب مخبرية ميدانية، وحتى يتحقق ذلك لابد من الإقرار أن ظاهرة العين كحقيقة متواترة، لأن التجارب تحتاج إلى ميزانية مالية كبيرة، وجهود مضنية، ولا تغامر أي جهة في هذا المجال لأكثر من سبب!؟

إن دراسة «ظاهرة العين» يمكن أن تكون من مجال «الباراسيكولوجيا» ويعرفها مايكل ثالبورنMichael Thalburne في كتابه (مفردات الباراسيكولوجيا) إنها «الدراسة العلمية للظواهر الخارقة».

ويعرفها عالم النفس جون بالمر John Palmer بقوله: «الباراسيكولوجيا هي الدراسة العلمية لظواهر معينة (تبدو) خارقة أو (يحتمل) أن تكون خارقة» والبحث في الظواهر الخارقة لم يحظَ باهتمام المؤسسات العلمية، كالتجارب الطبية أو الفيزيائية أو العلمية بشكل عام، وكانت الظواهر الخارقة في أحسن الحالات من مجال دراسات اللاهوت وعلم النفس.

وكل من يحاول دراسة الظاهرة، يُتهم في مكانته، كأن يوصف بالدجل والشعوذة، أو إنه كما يقول عالم الاجتماع تروتسي Truzzi:

«يتهم كل عالم يعتقد بالظواهر الباراسيكولوجية على أنه غريب الأطوار».

مما سبق نرى أن البحث في ظاهرة العين، لم يحظَ باهتمام العلماء، لكن دراسة ظواهر أخرى مشابهة في إطار الحاسة السادسة، قد تلقي الضوء على هذه الظاهرة فإما تثبتها أو تنفيها..».

التحريك الخارق: Psycho Kinesis (PK)

مصطلح شاع استعماله في الباراسيكولوجيا. ويعرفه جوزيف راين «إنه إحداث تأثير على جسم ما عن بعد، ومن دون استخدام وسيلة فيزيائية مدركة كالجهد العضلي أو أي نشاط للجهاز الحركي في الجسم».

وفي هذا المجال يمكن الإشارة إلى القدرة الخارقة للروسية نينا كولا غينا- Nina Kulagina، التي أظهرت خوارق بحضور عالم الأعصاب غينادي سيرجييف:Genaday Sergeyev. ففي إحدى التجارب طُلِبَ من كولا غينا، فصل مح البيضة (الصفار) عن الآح (الزلال) عن بعد، فكُسرت البيضة، ووضعت في محلول ملحي، في إناء، وباشرت كولا غينا إيحاءاتها عن بعد وبعد نصف ساعة، استطاعت أن تفصل صفار البيضة عن بياضها (الزلال) دون أن تمس الوعاء، ربط غينادي سيرجييف أجهزة طبية بجسم كولا غينا لتسجيل ما يطرأ على حالتها من تغيرات فيزيولوجية، وتمت التجربة تحت مراقبة كاميرات التصوير وقد سجلت الأجهزة الطبية مايلي:

- ارتفاع نبض قلبها إلى (٢٤٠) نبضة في الدقيقة، في حالة الذروة.

- ارتفاع مفاجئ في مستوى سكر الدم، وهذا مؤشر على الإجهادStress.

- فقدان الوزن بمقدار (١) كيلو غرام.

- عمى مؤقت، فقدان البصر لفترة معينة.

تدل التجربة على إمكانية التأثير عن

بعد، دون استخدام أي وسيلة فيزيائية معروفة وفي تجارب أخرى تبين أن ظاهرة التحريك عن بعد، لا تخضع لقانون التربيع العكسي، الذي تخضع له القوة الكهرطيسية وقوة الجاذبية (الثقالة).

وظاهرة **الروح الضوضائية** Poltargeist من الظواهر الخارقة للمألوف، جاء في كتاب «الباراسيكولوجيا» -لجمال نصار حسين- «هناك عدد كبير من الحوادث الموثقة حول ظاهرة غريبة، لوحظ حدوثها في بعض البيوت والأماكن، من حصول أصوات وضوضاء، وحركة أجسام وقطع أثاث من دون سبب ظاهر لانتقالها، ووجه آخر من أوجه الغرابة في هذه الظاهرة، هو طبيعة حركة الأجسام وقطع الأثاث، إذ إن هذه الأجسام غالبًا ما تتخذ مسرى غير منتظم، وقد تتوقف أثناء تنقلها، وتبقى معلقة في الهواء لبعض الوقت».

ويعتقد البعض أن كائنات غير بشرية (جن) هي التي تقف وراء هذه الظاهرة، لكن علماء الباراسيكولوجية يفضلون إرجاع هذه الظواهر إلى تأثيرات (التحريك الخارق)، حيث تحدث بتأثير أشخاص موجودين دون علمهم، نتيجة إجهاد داخلي مكتوم، (هذا مجرد افتراض) ويبدو أن ظاهرة التحريك الخارق (الروح الضوضائية)، ظاهرة قديمة، فقد تحدثت بعض أوراق البردي المصرية عن «عوائل تعذبها الأرواح الشريرة بقذف أجسام مختلفة على الجدران، وتبعثر قطع الأثاث».

فهل ظاهرة العين من طبيعة التحريك الخارق؟

إن بعض الأمثلة التي يذكرها شهود العيان عن حوادث منسوبة إلى الإصابة بالعين تقربها من ظاهرة (التحريك الخارق).

- ينظر العائن إلى الشيء نظرة اشتهاء، فينكسر أو يتعطل من فوره.

- وينظر إلى الطفل أو الشخص، نظرةً ملؤها الحسد، فيمرض، أو يموت أو يتعرض لمكروه دون سبب ظاهر.

- قد يحدث المكروه بعد غياب العائن، بعد ساعات أو بعد أيام (هذا في الموروث الاجتماعي عن العين).

فهل يحدث المكروه بوجود العائن مصادفةً؟ أم هناك علاقة سببية بينهما؟

من المفيد هنا الإشارة إلى ما يسمى **بالعلاج الخارق**، فقد تكون في إجراءاته بعض الأجوبة على غوامض ظاهرة العين، وتفسير لبعض حالات الإصابة بالعين.

العلاج الخارق:

«العلاج الخارق هو قدرة بعض الأفراد على إحداث تأثيرات إيجابية على الحالة الصحية لكائنات حية أخرى، بشرية أو

حيوانية أو نباتية، من دون استخدام أي من وسائل العلاج الطبية والتقليدية أو غير التقليدية».

وقد بينت البحوث العلمية قدرة بعض الأشخاص التأثير عن بعد في منظومات بيولوجية مختلفة، يقول الباحث وليم برود Wiliam braud: «هناك أشخاص استطاعوا التأثير عقليًا، وعن بعد على أهداف مختلفة من منظومات بيولوجية، من ضمنها البكتريا -مستعمرات الخميرة- بعض الفطريات- الطحالب المتحركة- النباتات -اليرقات- المتكتلة- النمل- فراخ الدجاج- الفئران- الجرذان- القطط- الكلاب- إضافة إلى مستحضرات خلوية- كخلايا الدم والخلايا العصبية وخلايا السرطان- وفعالية الأنزيمات، كما أمكن التأثير في جسم الإنسان على حركات العين، وحركات واضحة للجهاز الحركي، والفعالية الكهربائية للجلد، وتغير حجم الأطراف (بسبب تغير ضغط الدم)- والتنفس وموجات الدماغ».

ولا يتسع المجال لذكر الأمثلة التي أوردها (وليم برود) عن تلك الحالات نشير إلى نتائج بعضها فقط.

- تمكن المعالج أوسكار ايستباني Oscar Estebany من زيادة فعالية أنزيم التريبسين Trypsin بمقدار (١٠٪)، وفي إحدى التجارب تمكن الصيني فونغ-لي-دا Fong-Li-Da من إثبات قدرة البعض على قتل البكتيريا، بمسك الأنبوب فقط، أي بتأثير طاقة خاصة تخرج من الجسد. ولعل أشهر الأمثلة عن العلاج الخارق، هو تفتيت حصى الكلية، أو المثانة دون استعمال الأدوية، فقط بتأثير القوة الخارقة التي يمتلكها المعالج.

ولا نريد الاسترسال أكثر حول ظاهرة التحريك الخارق والعلاج الخارق، فما ذكر يؤكد أن بعض الأشخاص يمتلكون طاقات معينة لأسباب لا نعرفها حاليًا، فقد تكون ذات منشأ فيزيولوجي، أو ذات طبيعة نفسية، تتولد لحظة الفعاليات الذهنية، وتختفي باختفاء الفعالية الذهنية.

والسؤال الآن: **هل العين فعالية ذهنية؟**

أي لا تظهر دائمًا لدى الشخص (العائن) إلا إذا نشّط فعاليته الذهنية باتجاه هدف معين، قد يكون إنسانًا أو حيوانًا أو شيئًا.

ويروى أن العائن في الجاهلية كان يصوم ثلاث أيام قبل أن يباشر مهمته، وربما كان ذلك تهيئة فيزيولوجية ونفسية لإظهار القدرة على التأثير الخارق. والعائن شخصٌ له طبيعة خاصة، ولا ينكر العلم وجود فروق فردية بين الأشخاص تصل أحيانًا إلى درجة تدعو للتأمل، كظهور الحاسة السادسة عند البعض، والطاقات

الهائلة لحمل الأثقال وليّ المعادن باليد والأصابع. وفي تقديري أن ظاهرة العين من الخوارق التي يمكن دراستها في مجال (الباراسيكولوجيا).

وفي مجال الباراسيكولوجيا ، يمكن دراسة ظاهرة العين دراسة علمية، والبحث عن أسبابها الطبيعية (الفيزيائية أو الفيزيولوجية أو البيولوجية) وقد تكون الأسباب مركبة. أما التفسير الخرافي (غير العلمي) لظاهرة العين، هو إرجاع الظاهرة إلى قوى غير طبيعية، وربطها بالقدر كأداة يسلطها الله على مَنْ يشاء، وللتشاؤم نصيب وافر في تأويل الظاهرة، كما قد تكون التأويلات وفق الرغبات النفسية، ويعتقد بعض الناس أن الإصابة بالعين لا تتوقف على رؤية الهدف فبعض العميان يصيبون الهدف، بمجرد الحديث لهم عن الهدف، وفي هذه الحالة تكون الإصابة بالسمع، وقد يكون العائن المبصر بعيداً ويصيب الهدف بالسمع، أي إذا وصف له أحدُ الأشخاص (موضوع الإصابة) عن بعد، ولا تؤيد الشواهد ولا التجارب العلمية، إمكانية الإصابة عن بعد لأهداف غير محددة.

وظاهرة (التخاطر التلباثي) تحدث بين شخصين عن بعد، بينهما معرفة، أو تواصل سابق، ولا تحدث بين الإنسان والحيوان، أو الإنسان والشيء. وقبل تناول الفقرة الأخيرة في هذا البحث وهي سبل الوقاية من العين والحسد نشير إلى الحسد كحالة نفسية موجودة عند البعض، وهذه الحالة لها أرضية فيزيولوجية ونفسية، تتعزز بالتربية الاجتماعية، أو تنطفئ، والحسد كحالة نفسية لا يشكل خطورة على المحسود إلا إذا تحول إلى حالة عملية، أي إذا مارس الحاسد (الحسدَ)، باتخاذ إجراءات ومحاولات وخطط لإزالة النعمة عن الآخرين، والتعوذ بنص قرآني هو ﴿ومن شر حاسد إذا حسد﴾ فالحاسد لا يؤذي إلا إذا (حسدَ) وفي العبارة ما يوحي بالحسد العملي، أي التآمر على صاحب النعمة (المحسود).

ولا توجد علاقة مباشرة بين الحسد والعين، وبعبارة أخرى، العيَّانُ شخصٌ حاسدٌ، لكن الحاسدَ قد لا يكون عيَّاناً (هذا في الموروث الاجتماعي).

وإذا كانت العين ظاهرة لا ترقى إلى درجة اليقين العلمي، فإن الحسد كحالة نفسية ظاهرة مؤكدة، وأقرها النص القرآني في أكثر من موقع.

الوقاية من العين والحسد:

إذا كانت العين حقّاً، أي تلحق الأذى

بالأشخاص والحيوانات، وتؤثر في الأشياء فكيف تكون الوقاية منها؟

إن من أبسط قواعد الوقاية، أن نعرف مصدر الخطر، فإذا تكرر حدوث ضرر بوجود شخص في أكثر من مكان وزمان، فهناك ثلاثة احتمالات لذلك:

الأول: حدوث الأضرار بوجود الشخص ذاته من باب المصادفات لا أكثر.

الثاني: حدوث الأضرار بتخطيط منه بشكل خفي، أوْ له دور فيما يحدث بشكل أو بآخر.

الثالث: حدوث الأضرار بظاهرة العين أو التحريك الخارق، أو بقوى أخرى لا يعلم بها الشخص ذاته.

وبافتراض صحة الاحتمال الثالث، كيف تكون الوقاية من العين والحسد؟ هنا نضع احتمالين:

الأول: إذا كان (العائن) يعرف حالته، ويمارس فعله بشكل مقصود، فإنه يسيء إلى الآخرين، ويعتبر مجرمًا، ويجب إبعاده عن الناس من باب الحجر، كالمريض بداء معد، وقد جوَّز بعض الفقهاء الإقامة الجبرية للعائن في مكان معين، مع تقديم نفقات المعيشة له، وضروريات الحياة الأخرى.

وأفتى البعض بقتل العائن إذا تسبب في موت الآخرين بشكل مباشر وبدلائل مؤكدة.

الثاني: إذا لم يعرف (العائن) حالته، وتكررت الإصابات بوجوده في أكثر من مكان وزمان، وأصبح مصدرًا للتشاؤم في نظر الآخرين، في هذه الحالة تكون الوقاية بالإجراءات التالية:

١- التفاؤل بالخير:

إن التشاؤم يثير القلق لدى الإنسان، ويؤدي إلى اضطراب حالته النفسية والفيزيولوجية، ويلعب اللاشعور دوره في هذا المجال، فإذا كان المتشائم سائق سيارة مثلاً، ربما يتسبب في حادث سير لاضطراب حالته وسيطرة حالة التشاؤم عليه. والمتشائم من ظاهرة العين قد يتعثر لأبسط الأسباب ويتعرض لأذى، وَلَكُمْ أن تتصوروا حالة عائلة جميع أفرادها متشائمون! فإذا سقط الكأس من يد الطفل، يعلل ذلك بالعين، إذا اقترن بوجود العائن.

والتفاؤل بعكس التشاؤم يحقق الاستقرار النفسي والفيزيولوجي للإنسان ويجعله يقظًا وإذا أصابه مكروه يراه طبيعيًا دون أن يؤثر على مسار حياته.

فكيف يتحقق التفاؤل؟

هل يتحقق بالتربية والتعليم؟ أي المعرفة تزيد التفاؤل؟

أم يتحقق بتعزيز الاعتقاد بالقضاء والقدر؟ أي ما هو مقدرٌ سيقع سواءٌ كان العائن موجودًا أم غير موجود.

في المجتمعات المتحضرة تتراجع ظاهرة التشاؤم لأسباب معرفية، وفي مجتمعاتنا ما زالت حالة التشاؤم لأبسط الأسباب قائمة، لذلك قراءة المعوذتين ﴿قل أعوذ برب الفلق﴾ و﴿قل أعوذ برب الناس﴾، والمأثور من الأدعية تساهم في إبعاد التشاؤم من ظاهرة العين، وتعزيز التفاؤل بالخير، والتفاؤل يحسن الحالة النفسية والفيزيولوجية ويزيد مقاومة الجسم للعوامل المرضية، وهذا مؤكد في مجال الطب وعلم النفس.

١- الرقية:

هي في الأصل أدعية وآيات تكتب على وريقات، يحملها الشخص لطرد كل ما يسبب الأذى له من العين والحسد و(الأرواح الشريرة).

فهل الرقية علاجٌ ناجع؟

الرقية لمن يعتقد بها تزيد التفاؤل، وتعزز معنويات حاملها، فتقوي مناعته من الناحية النفسية، وفي هذه الحالة تكون الوقاية الذاتية أكبر من حالة التشاؤم. والرقية ليست دواءً لمعالجة الأمراض الانتانية، فالمصاب بالسل أو الحمى المالطية أو الايدز، لا يُشفى بالرقية، قد يشعر بتحسن حالته مؤقتًا لأسباب نفسية لكن عوامل المرض تبقى كامنة في الجسد. وفي اعتقادي أن الرقية لها تأثير في نفس المؤمن بها، وإذا حمل رقية خالية من كل كتابة دون أن يعلم بذلك، يتفاعل تمامًا كحامل الرقية التي دُونت فيها أدعية وآيات، وأحيانًا طلاسم لا يعرف سرها أحد.

٢- التمائم والكف الملطخة بالدم:

يعلق البعض خرزات زرقاء، بشكل عين، لدرئ الحسد والعين، يعلقونها على رؤوس الأطفال، أو الأبقار أو الخيول، وأحيانًا في وسائط النقل الخاصة (السيارات) وفي بعض المناطق، إذا اشترى أحدهم سيارة أو جرارًا أو حصادة جديدة يذبح شاةً أو عجلاً، ويلطخ كفه بدم الضحية ويطبع صورة الكف على مؤخرة السيارة أو الجرار أو الحصادة، وتبقى صورة الكف على الآلية عدة أيام كي لا تصيبها العين من الحاسدين. وبعضهم يلطخ جدران المنزل الجديد لنفس الأهداف إن هذه العادات

تبعد التشاؤم، لكن لا أساس لها من الصحة، مئات وآلاف الناس يشترون آليات ولا يفعلون أي شيء لدرئ الحسد، ولايتعرضون لأي مكروه، وإذا تعطلت آلياتهم فالأسباب طبيعية تتعلق بأسلوب التشغيل وجودة الآلة.

لا يوجد أساس شرعي في الدين الإسلامي للتمائم والإجراءات الأخرى التي نلاحظها في بعض المجتمعات الإسلامية، ولكن هذه الإجراءات التي أصبحت من العادات المتأصلة في الوجدان الاجتماعي، تعزز التفاؤل، وتعزز أواصر المحبة بين الجيران فالضحية تصبح وليمة دسمة للجيران والأصدقاء والمقربين، وفي ذلك ما يدفع الحسد والعين إن كان موجوداً.

هذا البحث مخصص لظاهرة العين بشكل أساسي وما ورد فيه عن الحسد كان لضرورات البحث، لارتباط العين بالحسد (في نظر البعض)، والبحث في الحسد يحتاج إلى دراسات أوسع وأعمق من دراسة ظاهرة العين، والحسد حقيقة مؤكدة في العلم والدين، وقد يكون موضوع بحث خاص.

ستبقى ظاهرة العين في حكم الحقيقة في مجتمعنا الإسلامي حتى يثبت العكس بالعلم والمعرفة.

المراجع

١- تفسير القرآن العظيم: لابن كثير.
٢- مختصر تفسير القرطبي: للقرطبي.
٣- الكشاف: للزمخشري.
٤- الدرر المنثور في التفسير المأثور: للسيوطي.
٥- تفسير ابن عباس.
٦- الباراسيكولوجيا -جمال نصار حسين دار الطليعة -بيروت ١٩٩٥م.
٧- حقائق مثيرة عن الحسد -عمرو يوسف المركز العربي للنشر -مصر- الإسكندرية.
٨- إعجاز القرآن في علاج السحر والحسد ومس الشيطان - محمد محمود عبد الله مكتبة زهران- القاهرة.

❖ ❖ ❖

المدخل إلى ميرداماد وفلسفته

تأليف: توشيهيكو - إيزوتسو
ترجمة: محمد ثائر القدسي(*)

(١)

محمد باقر داماد والمعروف بميرداماد (ت:١٦٣١م)، واحد من أعظم الشخصيات التي برزت في العصر الصفوي من تاريخ الفلسفة الإسلامية (في القرون ١٦، ١٧، ١٨) إن اللقب الجديد بالاحترام الذي عُرف به ميرداماد هو: المعلم الثالث - إن المعلم الأول ليس سوى أرسطو، والمعلم الثاني هو الفارابي - وهذا اللقب - المعلم الثالث يشهد على الشهرة العظيمة والفردية التي تمتع بها في عالم الفلسفة عند شيعة إيران.

(*) محمد ثائر القدسي: باحث في الفلسفة (سورية).

- العمل الفني: الفنان قحطان الطلاع.

وتظهر هذه التسمية (المعلم الثالث) مدى التقدير العالي الذي حظي به ميرداماد كفيلسوف مسلم في حياته، وبعد وفاته، ورغم انقضاء الزمان فقد تعاظمت مكانته بشكل كبير من خلال التألق الباهر لتلميذه مُلا صدرا (١٥٧١-١٦٤٠)، لقد استمر إشعاع تبصره الفلسفي في تنوير آلاف العقول المفكرة في إيران حتى يومنا هذا، ومع ذلك، ولأسباب متعددة، فقد واجه هذا الضوء في الماضي صعوبة في الإضاءة إلى ماوراء حدود الفضاء الضيق نسبيًا للشيعة الإمامية الاثني عشرية في بلاده.

في الحقيقة لقد بدأنا مؤخرًا جدًا نستمع إلى المؤرخين في الغرب يتحدثون عن مرحلة النهضة الصفوية في الثقافة الإسلامية، لقد بدأ المختصون وتحديدًا في حقل الفلسفة بمناقشة جدية لنشوء وتطور «مدرسة أصفهان في الفلسفة الإسلامية»[1]. وبشكل عام فإنه بالنسبة للدراسات الاستشراقية لم يعد من الممكن بعد الآن لأحد من المهتمين بالفكر الفلسفي الإسلامي أن يتجاهل أهمية الملا صدرا».

لقد أسس «الملاصدرا» موقفًا راسخًا تمامًا في تاريخ الفلسفة الإسلامية وبالمقارنة معه، كان «ميرداماد» المعلم الموقر للملا صدرا، والذي كان في وقت واحد ذو تأثير كبير جدًا كواحد من أعظم حكماء المذهب الشيعي، وأيضًا كعقل فلسفي أصيل، ومن الممكن القول إنه مازال يمكث في ظلمة النسيان. وعلى أية حال فالحقيقة هي أن المرء لا يمكنه أن يفهم بدقة المعنى الحقيقي للرسالة الفلسفية لمدرسة أصفهان بشكل عام ولـ«الملا صدرا» بشكل خاص من غير أن يكون قادرًا على تحديد المكانة الخاصة لميرداماد في تاريخ تطور هذه المدرسة. بالإضافة إلى ذلك وبمعزل تمامًا عن الاعتبارات التاريخية، فإن فكر ميرداماد المتحدي بصورة غير عادية يستحق بطبيعته الانتباه من قبل كل أولئك المهتمين بالفلسفة الشرقية.

لقد كان ميرداماد متعدد الجوانب -لقد تم الاعتراف به بالإجماع كمرجعية في العلوم التقليدية التي تم الاهتمام بها في الإسلام كالفلسفة (بكل فروعها بدءًا من المنطق وصولاً إلى الذروة في الميتافيزيقا)، وفي علم الكلام، وعلم الطبيعة، والرياضيات، والفقه، ونظرية التشريع، وعلم الحديث وتفسير القرآن. وإضافة إلى كونه فيلسوفًا مشهورًا بنهجه العقلي الدقيق في المناظرة والجدل، فقد كان متصوفًا مطلعًا بشكل جيد على أسرار العالم الرمزي للأعيان الثابتة، من خلال تجربته[2]. لكن أصالته الحقيقية تتجلى في طريقته الواضحة جدًا في بناء أفكاره الميتافيزيقية، إن كتابه «القبسات» هو بدقة تحفة أدبية رائعة في الميتافيزيقا.

(٢)



من الطبيعي أيضاً أن نتوقع مما قيل، أن الفلسفة الأساسية لميرداماد تتضمن نوعاً من التركيب المتناسق بين التفكير العقلاني والتجربة الرؤيوية. وسيكون من الأفضل وصف فلسفته بأنها «غنوصية» بمعنى أن النشاط الفكري للعقل موجه نحو الرؤى الروحية في الوقت الذي تحرّض التجربة الروحية وظيفة التفكير العقلاني مولدة أفكاراً ومفاهيماً جديدة، فهناك إذن في أساس بنية تفكيره الفلسفي تبادلاً حميمياً جداً بين التفكير العقلاني والحدس الصوفي.

لقد كان ميرداماد في تفكيره العقلاني فيلسوفاً مدرسياً «اسكولائياً» على الطريقة السينوية. وضمن التيار المدرسي السينوي كان ميرداماد أرسطياً بشكل أساسي، رغم أن مذهبه الأرسطي كان مشوباً بمسحة من الأفلاطونية الجديدة – وكان هذا الأمر شائعاً بشكل عام بالنسبة إلى معظم الأرسطيين المسلمين (علينا أن نتذكر في هذه النقطة أنه بالنسبة إلى ميرداماد فإن كتاب «الأثولوجيا» كان عملاً أصيلاً لأرسطو)، وهكذا وبوصفه «المعلم الثالث» فقد كان على الأغلب الخليفة الذي

يمثل أرسطو في التقليد الإسلامي المدرسي (السكولائي). ومن جهة أخرى كان إشراقياً، خليفة للسهروردي، وذلك بوصفه فيلسوفاً رؤيوياً. ونتيجة لذلك نرى في شخص ميرداماد كفيلسوف إسلامي اتحاداً فريداً بين الجانب المدرسي المحض لابن سينا وبين الإشراق الرؤيوي للسهروردي.

ومما يلاحظ مباشرة في كتاب «القبسات» من الناحية الشكلية هو التفكير المنطقي المجرد والدقيق المميز للمذهب المدرسي، وبالإضافة إلى ذلك يجسد -هذا التفكير- نموذجاً جافاً ومبهماً وهو ما اشتهر به (ميرداماد). ولكن تحت هذا السطح من التفكير الجاف وعبر حجاب المفاهيم المجردة والتي يتعامل معها ببراعة استثنائية، نلاحظ حضور رؤى وحدوس مندفعة تنشأ من منبع مختلف تماماً، وهو التجربة الحية للمتصوف. في هذه النقطة كان ميرداماد تجسيداً بكل معنى الكلمة للمبدأ الأساسي للفلسفة كما تصوره «ابن عربي» و «السهروردي»، أي مفكراً يمسك بالتحليل الفلسفي العقلاني للحقيقة وبالمعنى الروحي من خلال الانضباط التأملي ويسير بهما جنباً مع بعضهما البعض.. وهذه السمة يتشارك بها ميرداماد مع معظم الفلاسفة المبرزون في مدرسة أصفهان في المرحلة الصفوية.

(٣)

إن كتاب القبسات مليء بالأفكار الأصيلة، ولكن ليس هذا هو مكان معالجتها بالتفصيل بل سأكتفي هنا بمناقشة موجزة لاثنتين من المسائل الأساسية في فلسفة ميرداماد واللتان تميزانه بوضوح شديد. المسألة الأولى هي مفهومه الخاص للزمان، أي البنية الميتافيزيقية كما تصورها في إطار مفهوم الزمان أو بحدود مفهوم الزمان. وفي الحقيقة يحتل ميرداماد مكانة خاصة جداً في التاريخ العام للفلسفة الإسلامية، بسبب الأصالة التي عرض بها هذه المشكلة. أما المسألة الثانية التي سأناقشها فهي الموقف الذي اتخذه فيما يتعلق بمشكلة العلاقة بين الماهية والوجود، أي الموقف المعروف والقائل بـ «أصالة الماهية». وهذه المسألة لها أهمية خاصة بسبب الموقف الذي اتخذه أحد تلاميذه الأكثر بروزاً وشهرة وهو «صدر الدين الشيرازي» والمعاكس لموقفه تماماً، أي الموقف القائل بـ «أصالة الوجود».

(٤)

بالمناسبة لمسألة «الزمان» يميز ميرداماد ثلاثة أبعاد مختلفة في التركيب الأنطولوجي للعالم الموجود.

١ - السرمد، «اللازمان» أو البعد السرمدي، بعد اللازمانية للوجود.

٢ - الدهر، «الميتازمان» أو البعد الما وراء زماني للوجود.

٣ - «الزمان» أو البعد الزمني للأشياء الحسية.

وهنا ينبغي علينا الاعتراف بأن فضاءً كثيفاً من الغموض يغلف هذا القسم من تفكيره، ومن الصعب جداً إدراكه، وكخطوة أولى لإزالة هذا الغموض اقترح أن نميز في البداية بين زاويتين مختلفتين بحيث يمكننا من خلالهما مقاربة هذا التقسيم الثلاثي نفسه. وفي الواقع، فإنني أعتقد أن هذا هو ما فعله ميرداماد نفسه دون أن يصرح عن ذلك بتعابير واضحة. وفي النظر من خلال الزاوية الأولى نرى أن كلاً من السرمد والدهر والزمان يمثل حقلاً أنطولوجياً خاصاً بنوع معين من الأشياء فقط، ويستبعد كل الأشياء الأخرى.

١ - السرمد، اللا-زمان (اللازماني)، وهو البعد الميتافيزيقي للوجود المحض (المطلق - أو لاهوتياً: الله)، إنه حقل أنطولوجي مخصص حصراً للوجود المطلق، وليس هناك من موجود آخر يمكن أن يوجد في هذا البعد، وهكذا فكل الأشياء الأخرى ماعدا المطلق، سواء كانت مادية أو لا مادية، حسية أو روحية (فوق حسية - غير مدركة بالحواس)، هي بلغة هذا البعد الميتافيزيقي لا وجود (غير موجودة). وهذا اللاوجود لكل الأشياء الأخرى- ماعدا الوجود المحض هو عدم سرمدي أي هي «لاوجود في البعد السرمدي»، فالعدم يدخل جوهرياً طبيعة هذه الأشياء.

إن كل شيء -ماعدا المطلق- بهذا المعنى «مسبوق بالعدم»، وكلمة الأسبقية هنا تؤخذ بالمعنى اللازماني بإطلاق.

٢ - الدهر [ميتا-زمان]، الماوراء الزمان، هو البعد الميتافيزيقي لكل الأشياء - الموجودات- اللامادية. إنه الحقل حيث تجد العقول الأبدية اللامتغيرة مكانها الخاص والتي تحمل أسماء مختلفة وفقاً لمدارس الفكر المختلفة وللتعاليم الفلسفية المختلفة، مثل: المثل الأفلاطونية، «الأعيان الثابتة» عند ابن عربي، و«أرباب الأنواع» (أو رب النوع) عند السهروردي، والملائكة. الدهر هو: الزمان ما وراء الزماني، وهو نوع من الأبدية، هو مرحلة متوسطة بين بعد اللازمانية وبين بعد الزمان، وهو بحد ذاته ليس له امتداد، ولا يسمح للوجود بالانقسام إلى وحدات مختلفة. العقول أو الملائكة توجد في هذا الحقل، ولكنهم بلغة السرمد هم لا-وجود.

٣ - الزمان هو البعد الطبيعي لكل الأشياء الزمانية (الزمانيات)، أي الأشياء الموجودة -في- الزمان، إنها جميعاً أشياء متحولة ومتغيرة (متغيرات) وهي تمضي بسيالات على طول امتداد الزمان. إن ميدان الزمان هو العالم كما نعرفه من خلال وجودنا الحسي وفيه كل الأشياء الموجودة هنا يمكن القول إنها توجد بالمعنى التام للكلمة فقط بلغة هذا البعد [الزمان]، لأنها بلغة الدهر والسرمد هي غير موجودة أساساً (أو هي لا-وجود).

فيما يتعلق بالاختلاف بين الزمان والدهر بشكل خاص، يمكن أن نضيف أنه،

بالنسبة إلى ميرداماد، فإن الأشياء بالنسبة لحقل الزمان توجد «في - الزمان» في حين أن الأشياء المنتمية إلى ميدان الدهر فنقول إنها توجد «مع - الزمان»[3].

وهكذا باختصار، فإن الجانب الأنطولوجي للتقسيم الثلاثي بتعابير السرمد والدهر والزمان والتي يتصور كل واحد منها على أنه محل انطولوجي خاص يُفرد حصرًا لوجود نوع معين من الموجودات، لكن ميرداماد يقترب من هذا التقسيم الثلاثي نفسه من زاوية أخرى. وفي هذه المرة فإن السرمد والدهر والزمان بدلاً من تصورها كثلاثة أبعاد سكونية [ستاتيكية] للوجود، فإن كل واحد منها يشير إلى علاقة ديناميكية (حركية) مختلفة للأشياء مع بعضها البعض.

السرمد من وجهة النظر السكونية والتي درسناها منذ قليل هو بعد ميتافيزيقي وفيه يوجد المطلق فقط. المطلق هو وجود محض وهو بذاته غير محدد، وغير معين وغير منقسم بإطلاق، ومع ذلك ومن ناحية أخرى، فإنه (المطلق) يتضمن بذاته مجموعة أساسية، معينة من التحديدات وهي بحالة كمون أو وجود بالقوة داخليًا وهي التي يمكن أن تتجلى وتنطلق في عدد لا يحصى من الاتجاهات بشكل تعينات ملموسة (حسية)، هذه الحالة الميتافيزيقية يعبر عنها بالمصطلحات اللاهوتية بالذات الإلهية المتصفة بصفاتها الخاصة بها. ونشاهد في ضوء هذه الفكرة، أن العلاقة الديناميكية توجد لتوحد بين الله (المطلق) وبين الصفات الإلهية (التحديدات الداخلية) فالصفات تعني الله بطرق مختلفة بينما ينتج [يظهر] الله هذه الصفات خارج نفسه. وهذه العلاقة التبادلية بين المطلق وتحديداته الداخلية تسمى السرمد. والسرمد هنا ليس بُعدًا انطولوجيًا يوجد فيه المطلق كموجود محض بل السرمد هنا هو علاقة ديناميكية بين المطلق وتعييناته الداخلية، وكلاهما ثابت ودائم وهنا علينا أن نلاحظ أن هذه العلاقة [الديناميكية] قد وصفت علاقة الله بصفاته من وجهة نظر «الزمان» على الرغم من التناقض الظاهري من حيث أن صورة الزمان قد تم إقصاؤها تمامًا [في ميدان السرمد].

وبهذا الاقتراب من العلاقة بين المطلق وتعييناته من وجهة نظر «الزمان» نجد أنها علاقة لا زمانية بإطلاق، علاقة لا-زمان، لأنها علاقة بين سرمدي وسرمدي، فلايوجد تناقض بين التعبيرين عن هذه العلاقة من هذه الناحية.

ومن نفس وجهة النظر «الزمانية» فإن الدهر هو العلاقة بين الأعيان الثابتة واللامتغيرة أزلاً، والتي يقال عنها من وجهة نظر أنطولوجية أنها موجودة في مستوى الدهر وبين كل الأشياء المتغيرة في العالم المحسوس من جهة أخرى. ورغم أن أحد

حدي هذه العلاقة هو زماني بوضوح فإن العلاقة ليست زمانية، بل إنها علاقة ميتازمانية.

وبشكل مشابه، وفي المنظومة نفسها، فإن «الزمان» لا يعتبر هنا كبعد أنطولوجي توجد فيه الأشياء الزمانية، أي العالم الزماني، ولكن كعلاقة بين شيئين، موازية لامتداد الزمان في سياق القبلية والبعدية اللذين يقعان تحت مقولة الكم الأرسطية.

من هذه العلاقات الثلاث اللازمانية، والميتازمانية، والزمانية، فإن العلاقة الأكثر أهمية بالنسبة إلى ميرداماد، هي العلاقة الميتازمانية، فعلى العكس من أولئك الفلاسفة المسلمين الذين أكدوا على قدم العالم، والذين رغم قولهم بخلق العالم فإنهم اعتبروا هذا العالم موجود دائماً دون بداية وهو مصاحب أزلاً لوجود الله، لذلك فليس له بداية مطلقاً، وعلى العكس من هؤلاء - فإن ميرداماد يأخذ بالموقف الذي يقر بالبداية الميتازمانية للعالم رغم اعتقاده بأنه ليس للعالم بداية زمانية، وهذا القول يعادل القول بأن وجود العالم مسبوق باللاوجود.

لقد أقام الفلاسفة المسلمون القائلون بقدم العالم الأساس النظري لأطروحتهم كما يلي: إن الله هو خالق العالم، والعالم من خلقه، وبما أن صفة الخلق عند الله يجب أن تكون تامة [في اكتمال صفته كخالق بقيامه بفعل الخلق]، فلن يكون هناك فاصل زماني بين وجود الله ووجود العالم الذي هو نتاج لصفته التامة كخالق. وإلا فإننا سنقبل فرضية أن الله في وقت من أوقات الأزل لم يكن خالقاً، الأمر الذي يتناقض مع الفرضية الأساسية بأن الله يحوز صفة الخلق التامة وبصورة مطلقة وسيتم التعبير عن هذه الفكرة ذاتها بالمصطلحات الفنية للفلسفة السيكولائية بالقول إنه من المستحيل وجود أي فاصل زمني بين وجود العلة - «التامة» بمعنى وجود استعداد تام للعمل كعلة - وبين وجود معلولها. إن حركة اليد التي تمسك مفتاحاً هي العلة التامة لحركة المفتاح، حيث يتحرك المفتاح بنفس الوقت تماماً مع حركة اليد، فليس هناك فارق زمني بينهما من هذه الناحية. ولذلك، فإذا كانت العلة موجودة أزلاً فإن المعلول يجب أن يوجد أزلاً أيضاً، فكلاهما يجب أن يكون أزلياً.

وعلى أية حال، فإنه حتى من وجهة نظر أولئك الفلاسفة، فإن المشاركة بالأزلية بين العلة والمعلول لا تقتضي أنه لا يوجد فارق بين الاثنين من أي وجه، لأنه حتى وإن كانت اليد والمفتاح يتحركان معاً وفي نفس الوقت، فإن حركة اليد (العلة) تسبق حركة المفتاح (المعلول) من حيث (رتبتهما) الأنطولوجية، وبطريقة مشابهة فإن وجود الله يسبق وجود العالم: «بالرتبة» رغم أنه لا «يسبقه» بالزمان.

بالإضافة إلى ذلك، فإن التحليل

الأنطولوجي للعلاقة بين الله والعالم يكشف عن حقيقة مهمة تتعلق بالطبيعة الحقيقية للأشياء المخلوقة، أي أنها بذاتها «عدم» انطولوجيًا وأن وجودها يعود كليًا إلى فاعلية علتها، وهذه واحدة من الأفكار الأساسية في الفلسفة الإسلامية، والتي ترجع إلى «ابن سينا»، إن أي شيء يوجد في العالم الحسي، بالنسبة إلى «ابن سينا» هو بدقة وبشكل جوهري غير موجود. وإذا وجد فإنه يوجد بوساطة علته لا بذاته، وهكذا فإن اللا-وجود يتضمن كل شيء موجود في هذا العالم بطبيعته الجوهرية السابقة على الوجود، هذا الوجود الذي يوجد فقط بعلته، وبهذا المعنى فإن وجود كل شيء مسبوق جوهريًا بـ اللاوجود، وهذا ما يعرف بـ «الإمكان الذاتي» أو «الحدوث الذاتي».

وضد وجهة النظر هذه قدم ميرداماد أطروحته الشهيرة حول «الإمكان الميتازماني» أو «الحدوث الدهري»، وهو يؤكد أن العالم المحسوس هو ممكن ليس لأن وجوده مسبوق بهذا النوع من «اللاوجود الجوهري» والذي يتم افتراضه من قبل العقل الإنساني بحدود [بلغة] البنية المفهومية لكل الأشياء «المعلولة»، ولكن لأنه مسبوق أنطولوجيًا بالعدم الصرف. إن وجود كل شيء في العالم الحسي مسبوق أنطولوجيًا بالعدم الصرف المتميز عن العدم الذاتي وعن العدم المفهومي، ولكن ليس في بعد «الزمان» الذي توجد فيه بالفعل، وإنما في بُعد الميتا-زمان (الدهر)، إن اللاوجود الذي تحدث عنه ليس «ذاتيًا» ولا «زمانيًا»، وإنما «ميتازماني»(٤).

إن اللا-وجود الميتازماني هو العدم الصريح للشيء في بُعد «الدهر» حيث إن الدهر بذاته ليس له امتداد في بنيته، كما رأينا سابقًا، وكذلك العدم الميتازماني ليس له امتداد، إنه لا يفيض، ومع ذلك فهو حقيقة انطولوجية بمعنى أنه بشكل طرفًا في علاقة تناقض مع الوجود الفعلي. ومن هذه الناحية، فإن «العدم الصرف» أو «اللاوجود الميتازماني» يختلف جذريًا عن العدم «الذاتي» للشيء، والذي كما رأينا سابقًا متساوق مع الوجود الفعلي، إن العدم الميتازماني يمكن إدراكه فقط من خلال حدس فوق حسي عندما يكون العقل في حالة تأمل عميق، لأن ميرداماد يقول: إن طبيعة الوعي الحسي (اللاتأملي) غير قادر على تمثل أي شيء حسي ما لم يقع على خط التطور الزماني (السيرورة الزمانية) وتحت الشروط العادية فإن من المستحيل تمامًا بالنسبة لوعينا إدراك «اللا-وجود» الذي ليس له امتداد زماني بإطلاق.

إن بُعد الزمان هو المحل الخاص بالأشياء الزمانية التي يتألف وجودها من سلسلة متعاقبة من السابق واللاحق، وفي هذا البعد يكون الوجود هو «التغير»؛ وهذا يعني أن الأشياء توجد في حالة تغير

مستمر، شيء يظهر وشيء يختفي، إن وجود شيء نشأ حديثًا يكون بالضرورة مسبوقًا باللاوجود الزماني، وعلى ضوء ما قيل سابقًا حول فكر ميرداماد، فإن وجود كل واحد من هذه الأشياء، يكون مسبوقًا بنوع مختلف تمامًا من اللاوجود في بُعد آخر، أي في بُعد الميتا-زمان، إن الفكرة الأساسية المتضمنة في هذه الرؤية غير المألوفة للعدم الميتازماني للأشياء الزمانية يمكن أن تفهم بشكل أفضل بالطريقة التالية:

إن كل ما يتغير على الدوام بجوهره الخاص، وكل ما هو في حالة سيلان مستمر، لا يمكن أن يقال إنه «يوجد» بالمعنى التام للكلمة، إنه بعبارة مناسبة غير-موجود، ومع ذلك فهو ليس غير موجود في بُعد الزمان، لكنه موجود بالفعل هناك، إنه غير موجود في المستوى الأعلى للوجود، والذي يضم بذاته بُعد الزمان ذاته. وذلك المستوى الأعلى الذي يكون الشيء الموجود في بُعد الزمان عدم فيه هو الدهر وذلك الشيء الذي هو جوهريًا عدم في بُعد الميتازمان يتحول ذاته إلى ذلك الموجود في بُعد الزمان، وهذه العملية من التوليد الميتازماني تتكرر لحظة بلحظة، وبهذا المعنى يكون وجود الأشياء في البعد الزماني مسبوق بالعدم الميتازماني.

(٥)

الفكرة الأساسية الثانية عند ميرداماد

والتي أود مناقشتها باختصار هنا هي القول بـ«أصالة الماهية» المعاكس للقول بـ«أصالة الوجود»، ولكي نفهم هذين الموقفين المتضادين في الأنطولوجيا الإسلامية فهمًا صحيحًا، علينا أن نتذكر أن كلاً من «الماهية» و «الوجود» في هذا السياق الخاص هو من طبيعة مفهومية خالصة، وهذا يعني أنهما مفهومان يجردهما العقل من الأشياء الحسية الموجودة في العالم خارج العقل، إن كل شيء من الأشياء الحسية، ما دام لا يتم تحليله مفهوميًا بواسطة عقلنا، فإنه كل مندمج لا يتضمن بذاته أي انفصال بين ماهيته ووجوده. وكمثال، إن الوردة الموجودة هناك ببساطة، حاضرة بذاتها في واقعيتها الحقيقية (أو الظاهرية) كحقيقة معطاة حسيًا، والملاحظ أنه، بما أنها من الخارج فإن عقلنا يحللها إلى عنصرين مفهومين مختلفين: (١) شيء حاضر بالفعل أمامنا - وهذا ما نعبر عنه بالقضية المنطقية «س موجودة» أو «س توجد» - و(٢) أن هذا الشيء هو وردة، والذي نعبر عنه بالقضية المنطقية «س وردة» إن القضية الأولى تحيل إلى «وجود» الوردة، في حين أن القضية الثانية تحيل إلى «ماهية» الوردة، أي أنها وردية س الموصوفة بـ «الوجود»، وهكذا ينتج في العقل مفهوم لـ س (كونها موجودة) (كوردة) إن الوردة بهذه الصورة هي مركب عقلي مؤلف من عنصرين مفهومين هما: الوجود والماهية.

إن هذا المركب المفهومي هو انعكاس في العقل لكائن س مفرد وبسيط (غير مركب)، كما هو متحقق في العالم خارج العقل. والسؤال الآن هو: أي واحد من العنصرين المفهوميين، الوجود والماهية، يعكس مباشرة حقيقة س؟ إن أولئك الذين تبنوا قضية «أصالة الماهية» - وميرداماد واحد منهم - قالوا إنها الماهية، بكلمات أخرى من بين العنصرين المكونين لمفهوم س الموجودة، الوجود والماهية، فإن الأخير (أي الماهية) والأخير وحده، هو الذي يتطابق مع الشيء الموجود في العالم الخارجي. على المستوى المفهومي: نحن على حق عندما نتكلم عن «وجود الوردة» مثلاً، لكن مايتطابق معها حقيقة في النظام الخارجي للأشياء ليس سوى ماهية في حالة التحقق الحسي. إن الماهية هي الحقيقة، والوجود ليس سوى مفهوم مجرد لا يمتلك تطابقاً حقيقياً مع الوردة في العالم الخارجي، إن الوجود هو عرض ينسبه العقل إلى الماهية في التحليل المفهومي، وهذه النسبة ليس لها حقيقة خارج العقل، وفي الواقع، إن ما يدعى وجوداً ليس سوى حقيقة الماهية كما تنعكس في العقل.

هذا الموقف تمت صياغته بعبارات واضحة للمرة الأولى في تاريخ الفلسفة الإسلامية على يد السهروردي، شيخ الإشراق، وفي هذه المسألة كان ميرداماد، تابعاً مخلصاً للسهروردي، وبدون الذهاب بعيداً في التفاصيل أود أن أسجل ملاحظة بسيطة وهي أن قضية «أصالة الماهية» هي قضية فلسفية تقوم على أساس الحدس (الصوفي) للأعيان الثابتة، تجربة صوفية للجواهر الماوراء - الحسية للأشياء، إنها فكرة أفلاطونية، وهي تمتلك صحتها الفلسفية فقط عند عقل وُلد أفلاطونياً.

إن الأطروحة القائلة بـ «أصالة الوجود» تقوم أيضاً على نوع من الحدس الصوفي، ما عدا أن التجربة هنا هي من طبيعة مختلفة كلياً عنها في المثالية الأفلاطونية. إن المثل الأفلاطونية هي «جواهر» للأشياء ثابتة أبداً، ويتم حدسها - إذا كان من الممكن حدسها أصلاً - في حالة من التأمل والتي يُحتفظ فيها بالإدراك المعرفي بهدوء وسكون مطلقين.

وعلى العكس، فإن الخبرة أو التجربة المعرفية في أطروحة «أصالة الوجود» هي حدس ديناميكي لحقيقة ديناميكية، إن الحدس هنا يعني دخول المرء مباشرة في تماس (اتصال) مباشر مع الطاقة الخلاقة لحياة الكون (الكائن الحي الكوني) وحصول انغماس تام مع سيلانه الكلي. وهذا الفعل الديناميكي للطاقة الخلاقة الأصلية يعم كل عالم الوجود، أو بالأحرى ينبغي القول، إنه يستمر في إنتاج كل عالم الوجود لحظة بلحظة ودون أن يكف عن فاعليته لحظة واحدة. وهذا بدقة ما يدعى «الوجود».

إن الوجود بهذا الفهم هو القوة الكونية المسببة لكل تغير في عدد لا متناه من

الأشياء المتغيرة ومع ذلك تبقى (هذه القوة الكونية) دائماً بذاتها كما هي من الأزل إلى الأبد. فالوجود بهكذا فهم وبهكذا حدس هو الحقيقة ذاتها بالنسبة إلى أولئك الذين يتبنون مقولة «أصالة الوجود».

إن الأشياء بتنوعها اللامتناهي التي لاتكف هذه الحقيقة «الوجودية» عن إنتاجها ذاتها والتي تظهر بها ذاتها ليست إلا صورها الظاهرية، وهذه الصور الظاهرية تدعى بلغة المصطلحات الفلسفية ماهيات، والماهية هي نتاج وظيفة تشكيل المفاهيم في العقل. فالصور الظاهرية للحقيقة والتي ليست لها حقيقة بذاتها، بل يستخلصها العقل من الكائنات الحقيقية المجسمة، وفي الحقيقة، إن الماهيات ليست سوى تحولات وتمظهرات لحقيقة واحدة هي «الوجود».

فمثلاً، نحن نقول عادة «الوردة توجد» كما لو أن هناك ماهية خاصة (الوردية) كموجود ثابت ودائم، وكما لو أن هذا الكائن الدائم يحقق ذاته في بعد عياني حسي، لذلك نفترض لها كيفاً خاصاً (كونها موجودة)، وعلى أي حال، فمن وجهة نظر أولئك الذين يعتقدون بـ«أصالة الوجود» فإن صياغة عبارة مثل «الوردة توجد» أو «الوردة موجودة» وفهمها بهذه الطريقة هو تحريف فادح لبنية الحقيقة. ولكي نقدم صورة غير محرفة عن الحقيقة علينا بالأحرى أن نقول - بالمضي على عكس الاستخدام الشائع للّغة - «إن الوجود يوجد بذاته في صورة عرضية هي الوردة»، أو بإيجاز «الوجود يوجد كوردة».

وهكذا فبالنسبة للسؤال الأولي الذي نتخذه نقطة انطلاقنا فيما يعلق بالحقيقة أو اللاحقيقة الأنطولوجية للوجود أو الماهية («أي من هذين المكونين المفهومين للشيء المعطى عيانياً له حقيقة مطابقة في العالم خارج العقل؟»)، إن المفكرين الذين يؤكدون على «أصالة الوجود» يجيبون بلا تردد أن الوجود هو «الحقيقة الواقعية الموضوعة الأصلية، وأن الماهية هي شيء «اعتباري» لها حقيقة في العقل فقط».

ومن المثير حقاً أن نلاحظ أن «الملا صدرا» كتلميذ بارز عند ميرداماد تابع أستاذه بدقة في تأييده لمقولة «أصالة الماهية» في شبابه، ثم أصبح لاحقاً مؤيداً متحمساً للأطروحة المعاكسة. وكان هذا التحول بالنسبة له نوعاً من الهداية الفلسفية والروحية، كما يصف ذلك بنفسه في المقطع التالي:

«في أيام شبابي اعتدت أن أكون مدافعاً متحمساً عن الأطروحة القائلة بأن الماهيات لها وجود حقيقي خارج العقل، وأن الوجود ليس سوى بناء عقلي، حتى هداني اللّه وجعلني أرى برهانه على ذلك. وعلى نحو مفاجئ وبأعظم قدر من الوضوح رأيت ببصيرتي أن الحقيقة على العكس تماماً مما اعتقده الفلاسفة

عمومًا، فسبحان الله الذي أخرجني بنور البصيرة من ظلمات الأفكار التي لا أساس لها وثبتني بشكل راسخ على الرأي الذي لن يتغير أبدًا.

وبالنتيجة (ما أعتقده الآن) هو أن الوجودات الفردية للأشياء هي حقائق أولية، بينما الماهيات هي أعيان ثابتة «والتي لن تشم رائحة الوجود أبدًا». إن الوجودات الفردية ليست سوى إشعاعات نور تصدر عن النور الحقيقي الذي هو الوجود القائم بذاته مطلقًا. إن الوجود بكل صوره المتفردة يوصف بعدد من الصفات الماهوية والكيفيات المعقولة، وكل من هذه الخواص والكيفيات يعرف عادة بالماهيات».

وهكذا فالتلميذ ملا صدرا يؤيد وجهة النظر المعاكسة تمامًا لوجهة نظر الأستاذ ميرداماد، ومنذ ذلك الحين استمر تأثير هذا التضاد على تاريخ الميتافيزيقا الإسلامية في إيران، وقد انقسم الفلاسفة دائمًا وفي كل مكان إلى معسكرين، والمشكلة مازالت مثارة حتى يومنا هذا.

الهوامش

١ - حول مدرسة أصفهان والمكانة التي احتلها ميرداماد في تاريخ الفلسفة الصوفية في إيران، انظر سعيد حسين نصر: «مدرسة أصفهان» في م.م شريف/: تاريخ الفلسفة الإسلامية، مجلد٢، ويسبادن، ١٩٦٣، ص ٩٠٤-٩٣٢.

٢ - حول هذا الجانب من فكر ميرداماد، انظر هنري كوربان، اعترافات ميرداماد الروحية، في: الإسلام الإيراني، العدد ٤، باريس ١٩٧٢، ص ٩-٥٣.

٣ - هذه الفكرة وجدها ميرداماد مقررة بوضوح عند ابن سينا في كتاب التعليقات.

٤ - كما قلت في البدء، إن ستارًا من الغموض يغلف مشكلة «الحدوث الدهري» برمتها كما فهمها ميرداماد، ومع ذلك فمن الواضح تمامًا أن تلك الفكرة هي محور فلسفته الميتافيزيقية. وما اقترحه هنا هو مجرد تأويل مؤقت ليس إلا. ولقد قام البروفسور سعيد جلال الدين اشتياني بانتقاء عدد من المقاطع الهامة التي تعالج هذه المشكلة من أعمال متعددة لميرداماد، وقد جمعها معًا بشكل مناسب في المجلد الأول من كتابه «منتجات من الفلسفة الإيرانية» أو «منتجات من آثار الحكماء في إيران». طهران، باريس، ١٩٧٢، ص ٤-٤٠. ومن ناحية ثانية فإن البروفسور أشتياني يتخذ موقفًا سلبيًا تمامًا، اتجاه المفهوم نفسه لـ «النشوء الميتازماني - أو - الحدوث الدهري». فمن وجهة نظره فإنه رغم كل البراهين المتعددة التي قدمها ميرداماد والمتعلقة بهذا المفهوم، فإن «الحدوث الدهري» هو اختزال لما يسميه الفلاسفة «الحدوث الذاتي».

٥ - كتاب «المشاعر»، لـ الملا صدرا الشيرازي، تحقيق هنري كوربان، طهران، باريس، ١٩٦٥، ص ٣٥.

❖ - بحث ملحق بـ «كتاب القبسات»، لـ ميرداماد، تحقيق د. مهدي محقق، طهران، ١٣٦٧هـ.

الدراسات والبحوث

١٥٥

الدراما بين النص والعرض

إسماعيل بن اصفية(*)

كان القرن الخامس قبل الميلاد إيذانا ببداية تشكل فن جديد لدى قدماء الإغريق، عرف باسم المسرح. ويبدو أن القدرة على الخلق والإبداع لم تقتصر في هذا البلد وتحديدًا في مدينتي أثينا وطيبة على المسرح؛ بل امتدت لتشمل علومًا وفنونًا أخرى. فاليونانيون هم معلمو الشعوب في الفلسفة والمنطق، وأساتذته في المسرح والملاحم، وقدوته في الديمقراطية والحرية، كانوا أول من عرف المسرح وعنهم أخذت البشرية قواعد هذا الفن وأصوله، كما أخذت عنهم تلك العلوم. وأول من وضع نماذج لدور المسارح وقاعات العرض، وأول من مارس التمثيل والإخراج المسرحي، وارتبط هذا الفن في نشأته بمعتقداتهم.

(*) إسماعيل بن اصفية: كاتب من الجزائر الشقيق. أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها- جامعة عنابه.

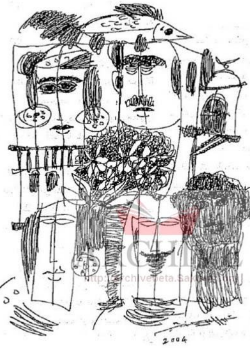
* العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

ولم يكن العرض المسرحي كما هوعليه اليوم عملاً مشتركًا بين عدد من الأشخاص: من كتّاب وممثلين ومخرجين وتقنيين، بل يسند في التجربة اليونانية إلى المؤلف (الشاعر) الذي يبدع النص ويمثله ويساهم في إخراجه على نحو ما شاع لدى رواد المسرح الإغريقي الكبار، أسخليوس (٥٢٥- ٤٥٦ ق.م)، وصوفوكليس (٤٩٧- ٤٠٥ ق.م)، ويوربيدس (٤٨٥- ٤٠٦ ق.م) وأرستوفان (٤٤٨- ٣٨٥ ق.م)، الذين ساهموا في ترسيخ تقاليد هذا المسرح ووضع كل منهم لبنة في هذا البناء الشامخ، الذي أبدعته العبقرية اليونانية.

وعلى الرغم من التطور الذي شهدته المسرحية عبر مختلف عصورها (يوناني، روماني، إيزابلثي..) ومذاهبها (كلاسيكية، رومانسية، واقعية، رمزية..)، إلا أن تلك القواعد الأرسطية لم يمسها التغيير إلا مسًا خفيًا، ولم يثر النقاد والمسرحيون القضاياالأساسية المكونة للعرض المسرحي إلا مع نهاية القرن التاسع عشر، حيث تبلورت فكرة الإخراج، وبدأت ترتسم مع بداية القرن العشرين ملامح ثقافة مسرحية جديدة، كان من سماتها أن بدأ النقد ينصب على القالب الأرسطي من حيث لغة النص ومكانه، والمتلقي، والبنية العامة له، وأصبح الجمهور، المخرج والممثل، الإضاءة والديكور، الموسيقى، مفردات أساسية في العمل المسرحي، وفي الثقافة المسرحية الجديدة.

وبما أن الإغريق أول من عرف هذا الفن وكتب له، ومارس التمثيل والإخراج، فإن الجذور الأولى لإشكالية النص/ العرض في المسرح تعود إلى ذلك العصر، حيث كان الشاعر الإغريقي يبدع النص ويمثله ويخرجه، وتبعًا لذلك كان التتويج والثناء من نصيبه، وليس من نصيب الممثلين.

ومن اليونان، انتقل هذا الفن- كما انتقلت الفلسفة والمنطق- إلى مختلف شعوب العالم، وعرفه العرب في منتصف القرن التاسع عشر، من خلال تلك التجربة الرائدة التي أقدم عليها مارون النقاش (١٨١٧- ١٨٥٥) في لبنان عام ١٨٤٨، والتي نؤرخ من خلالها لبداية هذا الفن في الأدب العربي، ومما تقدمه تلك التجارب الأولى لكل من النقاش وأحمد أبو خليل القباني (١٨٣٢- ١٩٠٢) أن هذا الفن دخيل على تراثنا الأدبي، نشأ تحت تأثير الثقافة الأجنبية، ومظهر من مظاهر الاحتكاك الثقافي بين الأدبين الغربي والعربي، ومما ميز تلك النشأة أنها ربطت النص بالخشبة وبالتمثيل والاتصال المباشر بالجمهور (المتلقي). فقد أقبل على تجسيد بواكيره الأولى على خشبة المسرح (١)، قبل أن يقدمها في كتاب لقناعته أن المسرح فن تمثيلي قبل أن يكون نصًا أدبيًا مقروءًا. وقبل العرض الأول له وللمسرح العربي، قدم خطبة طويلة أتى فيها على تاريخ



المسرح وأنواعه ورسالته وأسباب تأخره لدى العرب، ودوافع تفضيله للملهاة على المأساة، وقدم وجهة نظره في التمثيل والإخراج.. وهي مقدمة كشفت عن وعي مارون بقواعد هذا الفن وأصوله. ولا شك أن الحديث عن الإخراج، والتمثيل، والمكان، والجمهور دعائم أساسية لأي عرض مسرحي، وقرن نجاح أي نص مسرحي بتوافر ثلاثة عناصر أساسية، حددها بقوله: «إن طلاوة الرواية (المسرحية) ورونقها وبديع جمالها يتعلق ثلثه بحسن التأليف، وثلثه ببراعة المشخصين (الممثلين)، والثلث الأخير بالمحل اللائق (مكان العرض)» (٢)

واعتبر الجمهور عاملاً أساسيًا في أي عرض مسرحي، لأنه هو المتلقي، بل هو المقياس الذي نحتكم إليه في نجاح النص أو إخفاقه، فراعى تلك الطبيعة وسعى إلى استمالتها فآثر الملهاة على المأساة، واعتمد الشعر وأدخل مواقف الرقص والغناء، لأنها أقرب إلى طبيعة الجمهور العربي. وحين عالج موضوع الزواج احترم التقاليد، فجعل هندًا أرملة، مما يسهل الزواج بها، وجعل

اشتراك الأب والابن في حب فتاة واحدة أمرًا غير مقبول، لأن طبيعة البيئة العربية تأبى ذلك.

بعد وفاته أنشأ آل النقاش فرقة تولى سليم النقاش إدارتها، وشرعت في مزاولة نشاطها المسرحي في بيروت ثم في القاهرة، فأعادت عرض مسرحيات مارون، وقدمت أخرى أعدها كل من أديب إسحاق مترجم الفرقة وسليم النقاش رئيسها. وتبعًا لذلك، ومن خلال تتبع إسهام أسرة آل النقاش في المسرح، لوحظ أنها لم تحرص على طبع مسرحيات ابنها، بل على تمثيلها [٣].

ولم يهتم أحمد أبو خليل القباني بالنص المسرحي إلا من حيث دراميته وقابليته للعرض والتمثيل، ولا شيء غير ذلك. وقد اضطلع في هذه التجربة الرائدة- باعتباره مؤسس المسرح السوري وباعث الحركة المسرحية في مصر- بدور المؤلف والممثل والمخرج. ويزداد التركيز على الجانب التمثيلي في النص مع بقية الفرق الفنية التي كانت تزاول نشاطها المسرحي في سورية ولبنان ومصر. وكان من نتائج ذلك الاعتقاد الذي قصر المسرح على التمثيل أن افتقدت المكتبة العربية إلى معظم النصوص التي قدمتها تلك الفرق، لأن أولئك الذين كانوا يعدون النصوص للفرق المسرحية لم يدفعوا بمؤلفاتهم وترجماتهم إلى المطبعة، فضاع الكثير منها، وما حفظته يد الزمان من الضياع بقي في أدراج بعض الفرق المسرحية في شكل مسودة أو مخطوط، يصعب أحيانًا أن تعرف طبيعة النص: هل هو تأليف أم ترجمة؟ من الذي أعده للفرقة؟ وما هو الأصل الذي أخذ عنه؟ مما يجعل التعرف على النص، أو على معدّه أمرًا في غاية الصعوبة، فكان التمثيل لا القراءة، محورًا أساسيًا في تلك التجارب الأولى التي قدمها نخبة من رواد المسرح العربي، كالنقاش، والقباني، وصنوع، ويوسف خياط، وجورج أبيض وغيرهم.

وبانتقال النص من الأدبية إلى الفنية (التمثيلية) يصبح العرض المسرحي عملاً جماعيًا يشترك فيه الجميع، من مؤلف، ومخرج، وممثلين، ومصمم أزياء، وموسيقي، يسهم كل واحد- حسب وظيفته- في نقل النص من حالة الجمود (الكتاب) إلى الحيوية والحركة (خشبة المسرح).

على الرغم من هذه الحقيقة التاريخية إلا أن عددًا من نقاد المسرح وكتابه نظروا إلى هذا الفن الوافد على أدبنا وحضارتنا نظرة مغايرة، فاعتبروه نصًا أدبيًا في المقام الأول وليس عرضًا فنيًا أو تمثيليًا، فربطوه بالأدب وألحقوه بأجناسه، وصنفوه في العديد من الجامعات والكليات ضمن بقية الفنون الأدبية، فيدرس ويحلل كأي نص

آخر. إنه جنس أدبي يتجه فيه الكاتب إلى القارئ قبل المتفرج، أداته فيه الكتاب لا الخشبة، ولا يشكل العرض سوى عنصر مهمته ترجمة ماهو مكتوب، وتحوير طبيعة المتلقي من قارئ إلى مشاهد، وتتدخل العين إلى جانب الأذن كعنصر مؤثر في تلقي العمل الأدبي والتأثر به، وتبعًا لذلك لم تعد الخشبة وقاعات التمثيل الجسر الذي يعبر من خلاله النص إلى الجمهور، حيث انتقلت الأداة إلى المطبعة والكتاب.

وفي تاريخ مسرحنا العربي الكثير من الشواهد التي تقوم دليلاً على اعتبار المسرحية نصًا إبداعيًا سواء حول إلى المسرح أو ظل محافظًا على طبيعته الأدبية.

كان توفيق الحكيم (١٨٩٨- ١٩٨٨) مؤسس المسرحية النثرية في الأدب العربي، وإمام المسرحيين العرب أبرز الأسماء التي حاولت- في مرحلة مبكرة- الفصل بين المسرح والتمثيل، ونظرت إلى المسرح على أنه نص أدبي أعد للقراءة والمطالعة، قبل أن يكون نصًا تمثيليًا، على الرغم من أن علاقته بالأدب التمثيلي أسبق من علاقته بالأدب المسرحي وبالمطبعة والكتاب، فقد مارس التأليف وإعداد النصوص للفرق المسرحية، وهو لا يزال طالبًا في الجامعة، ولم تتوقف العلاقة عند حد التأليف، بل كان يحضر العروض التجريبية، ويبدي رأيه في التمثيل والإخراج، وذلك بحكم العلاقة الوطيدة التي كانت تربطه ببعض الفرق التمثيلية، لا سيما فرقة زكي عكاشة التي قدمت له سنة ١٩٢٤ مسرحية «الخطيب»، وهي أول مسرحية لتوفيق الحكيم تعرض على الخشبة، ومثلت له هذه الفرقة مسرحيتين عام ١٩٢٦، هما «علي بابا»، و «المرأة الحديثة»[٤]. وانغمس في الحياة المسرحية إلى درجة أخافت الوالد الذي كان ينظر- كغيره من المصريين- إلى المسرح والتمثيل نظرة سخرية وازدراء، ولذا سعى إلى إبعاده عن هذا الجو الفاسد في نظره، فأرسله إلى باريس لتكملة دراسته القانونية. وعن هذا السبق في حياته للفن التمثيلي وللخشبة والجمهور على الأدب والمطبعة، يقول في مقدمة مسرحية «بيجماليون» التي نشرها عام ١٩٤٢ وقدم فيها مفهومه للمسرح الذهني وخصائصه الفنية، يقول«منذ نحو عشرين عامًا كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي، والمعنى الحقيقي للكتابة هو الجهل بوجود المطبعة»[٥].

وإذا كان الحكيم حاول أن يعدل عن هذا الرأي عقب عودته من باريس، ويقترب من الخشبة ويربط المسرحية بالتمثيل، لا سيما بعد أن وقف على أصوله هذا الفن هناك، وشرب من منابعه ومدارسه، إلا أن صدور مسرحياته الذهنيةقد أكد مرة أخرى سيطرة فكرة أن المسرح أدب قبل أن

يكون تمثيلاً، وأقر في مقدمة إحدى مسرحياته الأسطورية أن فكرة التمثيل لم تكن تشغله، حيث شرع في تقديم تلك المسرحيات الذهنية: أهل الكهف ١٩٣٣، وشهرزاد ١٩٣٤، براكسا ١٩٣٩، بيجماليون ١٩٤٢، سليمان الحكيم ١٩٤٣، الملك أوديب ١٩٥٩، إزيس ١٩٥٥. ولم يجد أمامه غير المطبعة، فهي الوسيلة التي تمكن من خلالها تقديم هذه الأعمال إلى الجمهور، فقال: «اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد «قنطرة» تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة، لقد تساءل البعض ألا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي. أما أنا فأعترف بأني لم أفكر في ذلك عند كتابات روايات (مسرحيات) مثل أهل الكهف وشهرزاد وبيجماليون، ولقد نشرتها جميعًا ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات، حتى تظل بعيدًا عن فكرة التمثيل»[٦].

وازدادت الهوة بينه وبين الخشبة اتساعًا بعد التجربة الفاشلة في إخراج أهل الكهف التي قدمت على خشبة المسرح ثلاث مرات[٧]، وفي كل مرة كان مصيرها الفشل، وذكر أن هذا العمل لا يصلح للتمثيل، أو على الأقل لا يصلح للتمثيل على الوجه الذي ألفه أغلب الناس.

وازداد قناعة بصواب رأيه حين رأى انصراف الناس وإعراضهم عن متابعة ومشاهدة «أهل الكهف»، ويذكر نماذج وعينات من تعليق هؤلاء المنصرفين، مما حدا به إلى التدخل لدى القائمين على شؤون المسرح حتى يوقفوا عرض هذه المسرحية[٨].

وتداخل في هذه القطيعة مع الخشبة عوامل أخرى، يقف في مقدمتها ازدراء المجتمع واستخفافه وسخريته من فن التمثيل وكل من يمتهنه. فوالده إسماعيل رغم ثقافته، إلا أنه رأى في شغوف ابنه بالمسرح مظهرًا من مظاهر الفساد والانحراف، فلم يكن التمثيل فنًا محترمًا أو مقبولاً اجتماعيًا. وقد اعترف بتأثير هذه النظرة الاجتماعية السلبية للمسرح وللتمثيل على حياته الإبداعية، وأقر بذلك في إحدى رسائله إلى صديقه أندريه التي ضمنها كتابه «زهرة العمر»، حيث قال: «إن كلمة التشخيص (التمثيل) التي عرضتني للإهانة في بداية حياتي الأدبية ما زالت ترن في أذني.. إن هدفي اليوم أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليقرأ على أنه أدب وفكر»[٩].

واشتكى إليه استخفاف أهل الشرق بفن التمثيل وازدرائهم لمن يمتهنه. ومن ملامحه أن والده سيفجع حين يعلم أن ابنه لم يقلع عن حب المسرح ولم يغير ذلك الاتجاه، الذي كان قد بدأه في مصر ولم يلتفت إلى القانون:» إن اسمي كما تعلم مقيد منذ زمن

بجدول المحامين في بلادي، إني في عرف القانون محام،ولكن أي محام؟ لقد كانت فجيعة لأبي المسكين أن يسمع ويرى أني أنسى صفتي كمحام وأنحشر في زمرة الممثلين، أولئك الذين يسمونهم عندنا «المشخصاتية». الحق أنهم في مصر ليسوا بعد من الطوائف المحترمة. ولقد كان ملحن رواياتي «كامل القلخي» [١٠] معي على قارعة الطريق يدندن ويلحن وهو عاري القدمين، إلا من قبقاب خشبي، تلك كانت بدايتي الفنية والأدبية» [١١].

ولما كان التمثيل فنًا لا يحظى بالاحترام والقبول على المستوى الاجتماعي ومدعاة للتندر والسخرية، وفي سبيل تجنب سيرته ألسنة الناس، وضمانًا لأدبه المسرحي الإقبال، آثر توفيق المطبعة والكتاب على الخشبة والجمهور. وعلل هذا الإيثار بقوله: «لأن الأدب في بلادنا أكثر استقرارًا واستمرارًا وارتفاعًا، فدفعت بمسرحياتي إلى المطبعة متجاهلاً المسرح الذي كان وقتئذ في حالة احتضار حقيقي» [١٢].

ويبدو أن نظرة الاستخفاف هذه لم تقتصر على التمثيل والمسرح، بل امتدت لتشمل فن الرواية. فحين صدر كتاب «عن حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي (١٨٥٨- ١٩٣٠) ذكر علي الراعي (١٩٢٠- ١٩٩٩) أنه سمع من بعض المشفقين على سمعة آل المويلحي أنهم ذهبوا إلى والده واشتكوا إليه من أن ابنه يسير في طريقة لا يحمد مغبة السير فيه، بإنشائه كتابًا يجري فيه مجرى أدب العوام [١٣].

وللمازني (١٨٨٦- ١٩٥٨) قصة تؤكد هذه النظرة وتدعمها، حيث ذكر أن أحد أصدقائه من الأدباء جاءه ناصحًا حين علم أنه بصدد كتابة رواية، فقال له: «إن الرواية فن لا يليق بك ولا يناسب مركزك الأدبي، قال: فصدمني هذا الرأي ولكني كنت أعلم من صديقي الإخلاص وحسن السريرة، وكان كلما لقيني وعرضت المناسبة يسألني أما زلت مصرًا على كتابتها، فأقول نعم، فيهز رأسه آسفًا ومشفقًا عليّ» [١٤].

وبسبب هذه النظرة السلبية، كان توفيق الحكيم لا يضع اسمه أو لقبه على عدد من النصوص التي قدمها لبعض الفرق المسرحية [١٥]، وإذا كانت «أهل الكهف» قد أخفقت على مستوى التمثيل، إلا أنها حققت نجاحًا كبيرًا على مستوى القراءة، فقد طبعت مرتين في عامها الأول، ونقلت إلى عدد من لغات العالم، فترجمت إلى الفرنسية عام ١٩٤٠، والإنجليزية والإيطالية عام ١٩٤٥، ونشرت بالإسبانية عام ١٩٤٦، وأعيدت ترجماتها بعد ذلك، ودخلت المناهج الدراسية، ولا شك في أن نجاحها على مستوى المطالعة وإخفاقها على الخشبة يؤكد حقيقة أن هناك العديد من النصوص المسرحية بحكم طبيعتها

تصلح للقراءة أكثر مما تصلح للتمثيل. وإلى هذه الحقيقة نوعز إطلاق مصطلح «الأدب التمثيلي»، و«الشعر التمثيلي» (المسرحي) على النصوص التي أُعدّت أصلاً للتمثيل، ومصطلح الأدب المسرحي على النص الذي تكون غايته الأولى القراءة والمطالعة، سواء مثل أو بقي محافظًا على صبغته الأدبية.

ساهم توفيق الحكيم- بفضل مسرحياته الأسطورية- في إغناء مصادر الكتابة الإبداعية حين يمم وجهه نحو هذا المصدر الذي لم يكن المبدعون العرب يعرفون عنه شيئًا ، إلا أنه في المقابل مثل مرحلة من تاريخ المسرح العربي تباعد فيها الأدب المسرحي عن التمثيل، وحدثت القطيعة بين النص والخشبة، فلم يعد الاهتمام يرتكز على الجانب التمثيلي، بل انصرف إلى الناحية الأدبية في النص، وتلك نتيجة شبه حتمية لضعف فن التمثيل في الوطن العربي وجدته على المجتمع الذي أنكر على التمثيل أن يكون فنًا، وعلى الممثل أن يكون فنانًا، ومن ملامح ذلك أن المرأة لم تحترف التمثيل في بعض الأقطار العربية إلا في السنوات الأخيرة، وبسبب نظرة الاستخفاف والمهانة تجاه كل من يمتهن هذا الفن.

وعلى النقيض من الحكيم، فإن نعمان عاشور ظل- طوال مسيرته المسرحية- يعلي من شأن الجانب التمثيلي في المسرح، يؤثره وينتصر له، باعتباره المقوم الأساسي للدراما، وهذا الإيثار يتجلى منذ المراحل الأولى للكتابة، حيث يقول: «وهذه النصوص الأربعة التي قدمتها للمسرح، لم تكن مطبوعة في كتاب، وإنما منسوخة على الآلة الكاتبة، ذلك أنها نصوص كتبت لكي تمثل، لا لتطبع للقرّاء في كتاب» (١٥).

وتجلى ذلك الانتصار في حرصه على حضور التدريبات والعروض الأولى لمسرحياته، وسعيه لإخراج بعضها، بغية الحفاظ على غاية النص ورسالته.

نتيجة لقصور الثقافة المسرحية، نظر إلى النص بمنظار واحد، ووضع في خانة واحدة، وأجبر على اختيار إحدى الخانتين، إما القراءة والمطالعة، وإما العرض والتمثيل، وكأن الجمع بين الهدفين أو لنقل بين الحسنيين- في نظر هؤلاء- أمر غير مقبول، مع أن النص الجيد في عرف النقاد والمخرجين هو الذي استطاع أن يجمع بين الغايتين؛ إقبال ورواج على مستوى القراءة والتمثيل معًا. وإن كان هذا لا ينفي أن ثمة مسرحيات ضعيفة أدبيًا، قوية تمثيليًا، وحين نقلت إلى المسرح اعتبرت إحدى روائع هذا الفن وآياته. وبالمقابل، هناك مسرحيات أخرى افتقرت إلى مقومات العرض افتقارًا شديدًا، ولكنها من الناحية الأدبية، وعلى مستوى القراءة لقيت رواجًا كبيرًا على نحو ما أشرنا إلى مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم.

وبفعل شيوع الثقافة المسرحية بين الكتّاب لا سيما فيما تعلق بالجوانب التقنية، تهاوت فكرة أن النص إما أن يكون أدبيًا أو تمثيليًا، إلا أن النجاح الذي عرفته العديد من النصوص التي قدمتها نخبة من كتّاب المسرح في الوطن العربي، أمثال نعمان عاشور (١٩٢٤)، معين بسيسو (١٩٢٤- ١٩٨٤)، يوسف إدريس (١٩٢٧- ١٩٩١)، وألفريد فرج (١٩٢٩-)، وسعد الله ونوس (١٩٤١- ٢٠٠٠)، وعلي عقلة عرسان (١٩٤١-)، وغيرهم. حيث أعيدت طباعة بعضها لمرات عديدة، ودخلت المناهج الدراسية في الكليات والمعاهد المتخصصة، وقدمت على خشبة المسارح العربية. كل هذا يقف دليلاً على سقوط ذلك الحاجز الوهمي الذي فصل بين المسرح والأدب المسرحي، لفترة غير قصيرة. ولا شك في أن جودة تلك النصوص أدبيًا ودراميًا، كانت رخصتها للدخول إلى المقررات والمناهج الدراسية، وجواز سفرها إلى الخشبة ومنصة العرض.

ولم يكن هذا التوجه لدى الحكيم في إيثاره الجوانب الأدبية في النص، على حساب الناحية التمثيلية ظاهرة شاذة أو معزولة عن مسار المسرح العالمي، الذي يؤكد تاريخه أن معظم نفائس هذا المسرح ونصوصه الخالدة تشكلت- عبر الزمن- من مسرحيات قُرئت قبل أن تمثل، وعرفت المطبعة والكتاب قبل أن تعرف الخشبة والإضاءة والموسيقى، أعمال كان صوت الأدب (الصبغة الأدبية) فيها أعلى شأنًا من صوت التمثيل،» إن المسرحيات العظيمة في العصرين اليوناني والروماني، وفي عصر إيلزابيت، وفي أمثال تلك العصور السحيقة المتناهية في القدم.. كان السبب في خلودها ووصولها إلى الجيل الحاضر نسختها المكتوبة التي يعاد إخراجها واستنساخها»[١٦].

ومما يقوي هذه الرؤية ويدعمها أن أرسطو شيخ النقاد نظر إلى التراجيديا من حيث كونها نصًا أدبيًا، أُعِدّ للقراءة، لا للعرض والتمثيل، ففي معرض حديثه عن وظيفة المأساة، لاحظ «أن التراجيديا قادرة على أن تصل إلى هدفها دون حاجة إلى التمثيل، وتؤثر فينا عندما نقرأها»[١٧].

وعلى مستوى الكتابة الإبداعية، كان المسرح في التجربة الإغريقية نصًا أدبيًا أيضًا، وليس عرضًا تمثيليًا، فلم يكن التمثيل من أولويات المسرح، حيث اعتبروا العرض أشبه ما يكون بالترجمة أو النقل للنص من حال إلى آخر، فكبار مؤلفي المسرح اليوناني كانوا يقدمون نصوصهم مكتوبة إلى الممثلين الذين تسند إليهم أداء الأدوار بل كانوا يقدمونها إلى الجمهور أيضًا، وعليه فإن الكتاب وليس الخشبة كان الأداة التي خلدت تلك النفائس التي أبدعتها العقلية البشرية عبر العصور

والأزمنة، وحفظتها من الضياع والاندثار حتى وصلت إلى الأجيال المعاصرة، التي اتخذتها أنموذجًا للاحتذاء والمتابعة، وما يزال الكثير من الكتاب المبتدئين، في الغرب، يعكفون على دراسة تلك النماذج قبل الإبداع.

وإذا كانت الثروة المسرحية العالمية تتشكل في معظمها من تلك النصوص التي وصلتنا بواسطة المطبعة وقرئت بوصفها أدبًا، فهل المسرحية الخالدة يجب أن تكون نصًا أدبيًا قبل أن تكون عرضًا تمثيليًا، نصًا صالحًا للقراءة قبل أن يكون صالحًا للعرض؟

الثابت في هذا أن النص الجيد يبقى كذلك سواء اطّلع عليه بواسطة الخشبة أو الكتاب فاللذة أو المتعة، التي نشعر بها حين نقرأ تلك النصوص لا نظن أنها تسقط، بل تبقى- وقد تزداد- حين ينقل النص إلى الخشبة بدخول العين كوسيلة إمتاع أخرى. يقول روجرم يسفيلد: «إن المكتبات- وبالأحرى دور الكتب- قد خلدت الأدب المسرحي التي أنتجته جميع العصور والتمثيليات التي غالبت الزمن حتى وصلت إلينا هي تمثيليات نعزها ونقدرها بوصفها أدبًا ومسرحًا معًا» [18].

فكان سعد الله ونوس أحد كتّاب المسرح العربي المعاصر الذين شغلتهم ثنائية النص/ العرض، وشكلت إحدى هواجسه، فعرض لها في كتاباته الإبداعية والنقدية، على أساس أنها تشكل جزءًا لا يتجزأ من الإبداع المسرحي على نحو ما كشفت عنه بعض نصوصه، مثل: «سهرة مع أبي خليل القباني» و «حفلة سمر من أجل خمسة حزيران»، هذه الأخيرة التي ارتكز فيها على نزاع فني بين الكاتب الشاعر عبد الغني وبين المخرج الذي تصدى لعرض هذا النص أو تحويله لعرض فني، فأكثر ما يؤرق الكاتب من المسرح هو النص، ومضمونه الفكري، ولا يرى في العرض إلا ترجمة له [19].

وساهمت الكتابات النقدية بحكم طبيعتها في ازدياد الهوة بين النص والخشبة، فأفاضت في دراسة العناصر الأدبية للنص المسرحي من حوار وشخصيات وصراع وبيئة زمانية ومكانية، وربطت بين هذه العناصر الفنية والرسالة الاجتماعية للمسرح، وأسقطت الجوانب الأخرى للنص من ممثلين وجمهور وملابس وإضاءة وموسيقى، وتم الربط بين القيمتين الجمالية والنفعية (الرسالة) للنص، وأهملت قيمته التمثيلية، ولذلك عدت مثل هذه الدراسات- في نظر بعض المختصين، من نقاد ومخرجين- قاصرة وغير مكتملة، لأنها تجاهلت طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية أيضًا، ورسخت في ثقافتنا أن المسرح نص أدبي أعدّ للقراءة والتحليل، وليس للعرض والتمثيل، وبالتالي أبعد

المسرح عن صفة التمثيل الذي لازمته منذ المراحل الأولى من نشأته.

ولاشك أن العودة إلى بعض كتابات أعلام النقد المسرحي في الوطن العربي، أمثال محمد مندور وعلي الراعي وزكي العشماوي، وإبراهيم حمادة في مصر، وعدنان بن ذريل وعلي عقلة عرسان وزياد محبك وعبد الله أبو هيف في سورية.. وغيرهم من النقاد الذين عرضوا إلى الظاهرة المسرحية تؤكد هذه الحقيقة، فلا أثر في هذه الدراسات لإشكالية العرض والتمثيل ومكونات الظاهرة المسرحية من جمهور وممثلين وإخراج وموسيقى وديكور وإضاءة، وماهي مقومات النص التمثيلي، وهل المسرح نص أدبي أم عرض تمثيلي؟ هل يتوجه الكاتب المسرحي إلى قارئ أم إلى متفرج؟ هل النصوص المسرحية قادرة على خلق مسرح؟ وغيرها من الأسئلة التي يمكن طرحها.

ومما زاد في اتساع الهوة بين الأدب المسرحي والمسرح (المكان)، إعلاء نخبة من كتّاب المسرح ونقاده للجوانب الأدبية في النص على حساب النواحي التمثيلية، حيث افتقرت الكثير من النصوص المقدمة إلى مقومات العرض المسرحي «إن عدد الكتّاب المسرحيين الذين يكتبون تمثيليات لها قيمتها كأدب مسرحي يفوق بكثير عدد الأدباء الذين يكتبون تمثيليات صالحة للمسرح»[٢٠].

كل هذا وغيره جعل الكتاب والمطبعة يتحولان إلى أداة أساسية لنشر النص وإذاعته بين المثقفين، فرجحت كفة القراءة على حساب التمثيل.

أما الشق الثاني من ثنائية القراءة /التمثيل أو النص/ العرض في المسرح، فيتمثل في اعتبار المسرحية نصًا تمثيليًا، وهي رؤية يتبناها عدد من الكتّاب والمخرجين والمثقفين الذين يرون أن العرض هو الركيزة الأساسية لأي نشاط مسرحي، ولا يأخذ النص صفة المسرحية إلا عندما تتوافر فيه شروط الحضور المسرحي، ويحقق فعل الفرجة، فربطوا النص بالخشبة والتمثيل منطلقاتهم في ذلك أن المسرحية عمل قصد به التمثيل لا القراءة، وتبعًا لذلك أطلقوا عليها الأدب التمثيلي، وفي تاريخ المسرح العالمي الكثير من الأدلة على أسبقية التمثيل وأولوية العرض في النص المسرحي، فالمسرحيات الأولى التي قدمها روّاد المسرح الإغريقي ثم الروماني، لم تكتسب صفة المسرحيات، وتحوز تأشيرة السفر إلا عندما قدمت على خشبة المسرح «كانت النصوص الأولى في روما، تكتب من أجل أن تقدم على خشبة المسرح، وفي الأغلب الأعم مرة واحدة، فالهدف الأسمى الذي كان يبغيه صاحب العرض هو تسجيل الحدث في ذاكرة الجماهير»[٢١].

والكثير من مشاهير كتّاب المسرح

العالمي الحديث آثروا التمثيل أيضًا، بل إن بعضهم أسقط صفة مسرحية على كل نص لم يعد أساسًا للعرض، ويرى أنها غير جديرة بأن نطلق عليها صفة مسرحية، فقد ذهب بريخت (١٨٨٩- ١٩٥٦)، إلى أن «المسرحية غير جديرة بهذا الاسم وغير قابلة للفهم إلا عندما تقدم على الخشبة»[٢٢].

وقبله كان موليير (١٦٢٢- ١٦٧٣) الكاتب الفرنسي الشهير بملاهيه، وأحد شهداء المسرح العالمي (حيث مات وهو يقدم أحد العروض)، يقول: «إن الكوميديا لم تكن تبدع إلا من أجل التمثيل، ولا أنصح بقراءة مسرحياتي إلا إلى الأشخاص الذين يمتلكون عيونًا قادرة على كشف اللعبة المسرحية أثناء القراءة»[٢٣].

وهكذا أدت غزارة الإنتاج إلى تضاؤل الجانب التمثيلي للمسرح، وفسحت المجال واسعًا للقراءة والمطالعة، فلو فرضنا أن جميع ما كتب خلال سنة واحدة صالح للعرض، فمن أين لنا بالإمكانات المادية والبشرية التي تحول هذه النصوص أو معظمها إلى الخشبة، في ظل وجود بعض العروض المسرحية التي يستمر عرضها لشهور، بل لسنوات متتالية.

كل هذا وغيره جعل الكتاب والمطبعة يتحول إلى أداة أساسية لنشر النص وإذاعته بين الناس، فرجحت كفة القراءة على حساب التمثيل.

وإذا كان الكثير من النصوص المسرحية في الأدبين الغربي والعربي قد دخلت مناهج الدراسة وقرئت بوصفها أدبًا جيدًا، وطبعت في كتب وأعيد نشرها مرات عديدة، كما هو الحال في مسرحنا العربي مع مسرحيات شوقي، وتوفيق الحكيم، ونعمان عاشور، وألفرد فرج، وسعد الله ونوس، ويوسف إدريس، وعلي عقلة عرسان، وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور، ويوسف العاني، ووليد إخلاصي، ومحمد الماغوط..إلخ. إلا أن الأصل في المسرح يظل ثابتًا، وهو أنه أدب تمثيلي، ألف لا ليحتفظ به بين دفتي كتاب، وفي رفوف المكتبات، بل ليمثل في المسارح ودور العرض، أمام جمهور من الناس، إنه نوع من الكتابة المسرحية، لا يتوجه فيه المؤلف إلى القارئ دائمًا، بل إلى المتفرج عن طريق المخرج، يرتكز على فضائين للكتابة، أحدهما فضاء النص، وثانيهما فضاء العرض، وعلى الرغم من أن الأول يشكل القاعدة والأساس للثاني، إلا أنه يختلف عنه، وتلك إحدى سمات التمايز والاختلاف بين ماهو نصي وبين ماهو تمثيلي. وفي سبيل تجسيده على الخشبة لابد من توافر عناصر أساسية أهمها: مخرج يمتلك رؤية درامية ويتحكم في عدد من التقنيات، من إضاءة، وملابس، وموسيقى، وديكور.. وجمهور يقدم له هذا العرض، لأننا لا نتصور عرضًا مسرحيًا دون جمهور. فقد

نتخلى عن بعض التقنيات كالديكور أو الموسيقى مثلاً، ولكن من الصعب أن نتخلى عن الجمهور، فهو عنصر أساسي في العرض المسرحي، لأن إقباله على هذا الفن يساعده على ازدهارها، والانصراف عنه يكون سببًا في بواره وكساده. إنه بمثابة الناقد الكبير الذي يحكم على النصوص بالإخفاق أو النجاح.

ومادام النص بين دفتي كتاب، فسيظل- في نظرهم- ميتًا أو أشبه بالميت، ولا تدب فيه الحياة ولا يعود إلى فطرته إلا عندما يتحول إلى المسرح، ويتولى أمره مخرج يشرف على بث روح الحياة فيه، مستغلاً في ذلك عددًا من الإمكانات الفنية والتقنية. وحين يتوافر مثل هذه الإمكانات التي تقدمها الخشبة ويستغلها المخرج، ينتقل النص من حالة إلى أخرى: «من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح»[19].

وإذا كانت حجة المدافعين عن أدبية النص المسرحي، ترى أن العديد من المسرحيات جيدة ومشهورة مع أنها لم تعرف طريقها إلى المسرح، ولكن انتقالها من مستوى القراءة إلى مستوى التمثيل، ومن الكتاب إلى الخشبة سيسهم في تألقها وتوهجها، بفضل تلك التقنيات التي يستخدمها المخرج، وبفعل التحول الذي يصيب بعض عناصرها الفنية، فاللغة التي كانت جامدة صامتة مكتوبة تتحول إلى «لغة مرئية منطوقة ومؤداة، بحيث يعطيها معناها الصحيح في الزمان والمكان، اللذين يصبح الممثل والمشاهد شركة فيها»[20].

وتتحول الشخصيات- هي الأخرى- بفعل هذا الانتقال من حالة الجمود إلى الحركة والانفعال، من شخصيات ورقية إلى أخرى ترى رؤي العين، وهي تحاور وتصارع، تحب وتكره، جادة في هذا الموقف، وهازلة في الآخر، وتتحول تلك الملامح الفيزيولوجية (الجسدية) إلى لغة غير منطوقة، ودون إجهاد، نفهم من خلال تلك التعبيرات الجسدية امتعاضها من هذه الشخصية، ومن حديثها وسلوكها، واستحسانها للأخرى.

فالخشبة تمنح الشخصية في أن تعبر «بالوجه والعينين، وبالذراعين وبالكفين، وبالوقفة وبالجلسة، وبالسكتة وبالكلام، والصمت.. أن الممثل جهاز كامل التعبير والتصوير»[21].

وهكذا، تتظافر هذه الأدوات الفنية من إضاءة وموسيقى وديكور في توهج النص وإضاءة الجوانب المظلمة فيه، وهو ما لا يتحقق له إن هو ظل محافظًا على أدبيته وقابعًا بين دفتي كتاب، وبانتقاله من الكتاب إلى الخشبة تتعدد قراءاته، وتتنوع، قراءة المخرج، قراءة الممثل، ثم قراءة الجمهور، باعتباره المتلقي الأخير، وصاحب سلطة

على النص، الذي لم يعد في المفهوم البارتي تعبيرًا عما يجري في ذهن الكاتب، بل أصبح النص قابلاً لتأويلات القارئ وتفسيراته.

وتتجسد ملامح ثراء النص وتوهجه في ظواهر أخرى، أبرزها أن الإخراج يسهم في إبراز الرؤية الفكرية للنص وترسيخها، وربما قدم المخرج رؤية مغايرة، كأن يحول النص من السلبية والانهزامية إلى الإيجابية، لأن التجارب المسرحية الحديثة في الإخراج لم تعد تقصر وظيفة المخرج على نقل كلمات النص وشخوصه من حالتها المثالية على الورق إلى أخرى مادية، وإنما «تجاوزت ذلك إلى تفسير النص تفسيرًا يقوم على رفض الجوانب السلبية في الواقع الاجتماعي، والدعوة إلى مؤازرة المجتمع بكل مؤسساته»[٢٢]. لأن اختلاف الرؤية بين المخرجين، وتباين سبل تناول المسرحية، وتعدد الثقافات عوامل أساسية تقف وراء الإخراج المتعدد للنص الواحد.

وانطلاقًا من هذا المنظور، تبدو الدراسة الأدبية للنص المسرحي قاصرة، وتبدو القراءة أكثر قصورًا، لأنها لا تستطيع إثراءه بالشكل الذي يتاح له حين ينقل إلى الخشبة، ولا تملك من الإمكانات ما يجعلها تحقق ذلك. ولأنها، من جانب آخر، تتجاهل طبيعته كظاهرة اجتماعية أيضًا، تلك الطبيعة التي جعلت منه أدبًا تمثيليًا في المقام الأول، وإن حالت الظروف دون تمثيله. فالنص لا تتجلى أهميته الفنية والأدبية والوظيفية إلا بتجسيده فعلاً مرئيًا ومحسوسًا، أن يصل إلى الآخرين عبر العين والأذن والإحساس العام الذي يرتبط بالحياة السائدة، وبالذاكرة الثقافية والاجتماعية الشاملة»[٢٣].

ولما كان الجمهور في المسرح التمثيلي يمثل الضلع الثالث بعد المؤلف والمخرج، فإن أصحاب هذه الفرق منحوه عناية خاصة، لأن العرض يقدم إليه وهو الحكم، ولذا أوجب إمتاعه بغية نيل رضاه. وفي سبيل تحقيق ذلك، فإن معدّ النص أو المخرج في التجارب الأولى كان لا يتوانى في التصرف فيه، فيضيف أحداثًا إلى النص الأصلي أو يحذف أخرى، بغير نهاية المسرحية أو يدخل عليها مواقف الغناء والإنشاد، انطلاقًا من أن العلاقة بين المخرج والمؤلف علاقة ائتلاف وتكامل وليس تضاد أو تصادم.

وتلك بعض مواصفات العديد من النصوص التي يقدمها أديب إسحاق، وطانيوس عبده، ونجيب الحداد وعثمان جلال، فقد عزّ على نجيب الحداد أن تكون نهاية حمدان بطل مسرحية هرناني[٢٤] الموت والانتحار بالسم، بعد أن قاوم الملك وتنكر للتقاليد في سبيل الاحتفاظ بحبيبته. واستجابة لرغبة الجمهور وسعيًا

إلى رضاه، خالف طانيوس عبده في ترجمته لمسرحية «هملت» النص الأصلي، فلم يجعل البطل يموت مسموماً، وهو الذي دافع عن الشرف وانتقم لأبيه.

وكان موليير من أبرز مسرحيي عصر النهضة دفاعاً عن الجانب التمثيلي في النص المسرحي، وكان يرى أنه من الصعب تقويم النص قبل مشاهدته على خشبة المسرح، ولخص هذا الموقف في كلمة مأثورة: «لا يمكن أن نحكم على المسرحية قبل تمثيلها». وهي فكرة نجد صداها يتردد لدى عدد من نقاد المسرح وكتابه، حيث ذهب توماس ستيرن إليوت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) إلى أن تحديد الوضع الفني الحقيقي للمسرحية قبل عرضها يظل غير مكتمل إلا حين تجسد على الخشبة: «إن المسرحية لا يصح بحال من الأحوال أن يكون لها كيانها كمجرد عمل من الأعمال الأدبية أو المطبوعة، وإذا كان لنا أن نقدرها كعمل درامي، وبالأحرى بوصفها مسرحية، فيجب أولاً أن يفترض أن المؤلف كان يضع نصب عينه كلا من الممثلين والجمهور حين كان يكتب سطوره» [٢٥].

ويجعل الأردس نيكول- الناقد المسرحي الكبير، وصاحب المصنفات الكثيرة حول المسرح [٢٦]- من التمثيل مقياساً أساساً للنجاح «تمثيل أي رواية على خشبة المسرح هو الوسيلة الوحيدة للبلوغ بها إلى ذروتها» [٢٧].

وعلى الرغم من أن تناول يوسف نجم للمسرحية في الأدب العربي لم يخرج عن نطاق التاريخ لهذا الفن وتتبع مسارات التأليف فيه، إلا أن أهم ما ميز ذلك التقويم أنه لم يغفل الجانب التمثيلي، حيث اهتم بظاهرة العرض، من خلال تركيزه على الجمهور والممثل والمسرح (المكان) كإحدى المكونات الأساسية لأي عرض مسرحي، فكان من أسبق نقاد المسرح اهتماماً بالجمهور، الذي يعد الضلع الثالث في المسرح التمثيلي؛ فهو المتلقي والمقياس الذي نحتكم إليه في نجاح النص أو إخفاقه، وأقرّ بأن دراسة المسرح تفترض أن تربط بينه وبين «بيئته الطبيعية وهي المسرح. فالمسرحية تتميز عن سائر فنون الأدب الأخرى بأنها تكتب لتمثّل على المسرح وللمسرح وممثليه وجمهوره أثر في توجيه الكتاب الذين يسهمون في الحركة المسرحية، مؤلفين ومترجمين أو معربين» [٢٨].

وشكلت هذه الالتفاتة إلى بعض المقومات الأساسية للعرض المسرحي (المؤلف، الجمهور، المكان، الممثل) إحدى الومضات المشرقة في الكتاب، سعى من خلالها إلى إخراج النص من تلك النظرة الأحادية التي ظلت ترى أنه خطاباً أدبيًا، وليؤكد للمثقف العربي سواء أكان مبدعاً أم متلقياً أن النص لم يؤكد حضوره، ويساهم في نجاعته إذا ظل بعيداً عن الخشبة

(المنصة)، ذلك أن بقاءه بين دفتي كتاب في الدرج أو على الرف قد يكون سببًا في طمسه ونسيانه، لأن المسرحية في منظور البعض «ليست قطعة من الأدب للقراءة، وإنما المسرحية الحقيقية ذات خصائص ثلاث، فهي أدب يمشي ويتكلم أمام أبصارنا»[29].

وللدلالة على الأهمية التي يقدمها العرض للنص المسرحي، نشير إلى ضعف بعض المسرحيات من الناحية الأدبية أو الدرامية، وربما افتقد بعضها إلى ما لابد منه في المسرح، إلا أنها تتحول بفعل الإخراج الجيد إلى إحدى روائع المسرح ودرره، وقد يكون النص جيدًا أدبيًا وتمثيليًا، إلا أن سوء إخراجه يؤدي به إلى السقوط، من ذلك مثلاً أن مسرحية «ترويض النمرة» لشكسبير (١٥٦٤- ١٦١٦) على الرغم من قوتها الدرامية، فإن إخراجها على يد فرقة عادية جعل منها عملاً كئيبًا لا روح فيه ولا إلهام»[30]. وحين أعيد إخراجها على يد مخرج آخر لقيت رواجًا كبيرًا [31]، فأين الحقيقة هل نصف المسرحية بالكآبة كما في التجربة الأولى؟ أم بالحيوية والحياة كما في التجربة الثانية؟ وفي هذا دليل على أن اعتبار تمثيل النص مقياسًا للجودة حكم ليس من السهولة التسليم به.

كان من نتائج التطور الذي شهده المسرح أن أعيد التفكير في بعض ما كان يعتبر مسلّمات وأولها اعتبار التمثيل المعيار الأساسي الذي نحتكم إليه في تقويم النصوص، بحيث استقل العمل الدرامي عن الإخراج والتمثيل دون أن يفقد جوهره الدرامي، وأدرك الجمهور أن المسرحيات التي ظلت تمثل يمكن «أن تقرأ، كما أدرك مديرو المسارح بعد وقت طويل أن المسرحيات التي نظروا إليها على أنها مسرحيات أدبية من الممكن تقديمها على المسرح»[32].

وبدأت العلاقة بين المسرح والأدب المسرحي تطرح إشكالات أخرى فرضها التطور الذي شمل النص والإخراج، منها علاقة المخرج بالمؤلف، وطبيعة تلك العلاقة ونوعها، فكلما اتسمت بالتعاون ساهمت في نجاح النص، فليس كل ما يقدمه الكاتب صحيحًا، كما أن رؤية المخرج ليست بالضرورة صائبة. ومن هذه الإشكاليات حرية تصرف في النص وحدود تلك الحرية، وعلاقة المؤلف والمخرج بالتمثيل باعتبار أحد الأطراف لنجاح أي عرض مسرحي، إلى جانب دور العرض، ودورها في تطور فن المسرح، وضرورة توفير الجوانب المادية التي تسهم في نجاح إخراج النصوص، تلك بعض إشكاليات المسرح المعاصر.

الهوامش والإحالات

١- لم تكن في بيروت قاعة للتمثيل، فهيأ إحدى غرف البيت الذي كانت الأسرة تسكنه، واتخذه قاعة للعرض، وذكر الرحالة الإنجليزي دافيد أركيو هارت الذي كان أحد ضيوف هذا العرض أن مارون استطاع أن يجعله قريبًا جدًا من قاعات التمثيل الأوروبية. انظر محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، ص٣٦.

٢- حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي، ص٨٩.

٣- جمعت أعماله ونشرت في كتاب أرزة لبنان، طبع عام ١٩٦٩.

٤- توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص٢٣٤.

٥- توفيق الحكيم، بيجماليون، المقدمة.

٦- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص ٣٦.

٧- أول إخراج لها كان سنة ١٩٣٥ على يد زكي طليمات، وأعاد نبيل الألفي إخراجها سنة ١٩٦٠.

٨- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص ٣٧.

٩- توفيق الحكيم، زهرة العمر، ص ١٧٤.

١٠- كامل الخلعي، من تلاميذه أبو خليل القباني، وأحسن من مثل المسرح بعده.

١١- زهرة العمر، ص ١٤.

١٢- حورية حمو، تأصيل المسرح العربي،، ص ٢٧٥.

١٣- علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ١٠.

١٤- أحمد إبراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية، ص ٩٢.

١٥- توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص ٢٤٢.

١٦- روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، ص ٦٧.

١٧- محمد اسماعيل، الحياة المسرحية، العدد ٤٣، السنة ١٩٩٦، ص ٢١.

١٨- المرجع نفسه، ص٢١.

١٩- فن الكاتب المسرحي، ص ٦٨.

٢٠- المرجع نفسه، ص.

٢١- الحياة المسرحية، عدد ٤٤، ص ١٩.

٢٢- المرجع نفسه، ص ٢٠.

٢٣- المرجع نفسه.

٢٤- عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤيا عند المخرج المسرحي، ص٢١.

٢٥- وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما، ص ١٦.

٢٦- حورية حمو، تأصيل المسرح العربي، ص ١٦٩.

٢٧- عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص ٢٥.

٢٨- تأصيل المسرح العربي، ص ٧٢.

٢٩- إحدى مسرحيات فكتور هيجو، التي عربها باقتدار نجيب الحداد.

٣٠- الأردس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، ص ٢٧.

٣١- نقل دريني خشبة معظم هذه المصنفات إلى العربية بتكليف من وزارة الثقافة المصرية.

٣٢- علم المسرحية، ص ٩٠.

٣٣- محمد يوسف نجم، المسرحية، ص٦.

٣٤- جدلية اللغة والحدث في الدراما، ص١٥.

٣٥- علم المسرحية، ص٩١.

٣٦- المرجع نفسه، ص ٩١.

٣٧- عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي، ص٣٥.

المصادر والمراجع

١- أحمد إبراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية في الأدب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٩.

٢- الأردس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، دار الآداب، القاهرة (د.ت).

٣- وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتّاب القاهرة ١٩٩٧.

٤- حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ١٩٩٩.

٥- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ط٣، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٠.

٦- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، ط٣، القاهرة (د.ت).

٧- عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٠.

٨- علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة.

٩- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط٢، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٩.

١٠- عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٦.

١١- روجرم بسقيلد (الابن)، فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، دار نهضة مصر القاهرة ١٩٨٧.

١٢- توفيق الحكيم، السلطان الحائر، دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت ١٩٧٤.

١٣- توفيق الحكيم، زهرة العمر، دار الكتاب اللبناني، ط١ بيروت ١٩٧٥.

١٤- توفيق الحكيم، بيجماليون، دار الآداب، القاهرة (د.ت).

١٥- مجلة الحياة المسرحية، عدد ٤٣، السنة ١٩٩٦.

❖ ❖ ❖

الإبـداع

شعر

قصة

المبدعون لمَسوا ترابكِ الندّ..

شعر:
سليمان العيسى(*)

مهداة إلى زحلة.. في مهرجانها الجديد.

شَبَّابَةُ السَّماءْ..

مَرَّتْ هُنَا يوماً.. وغَنَّتْ،
أورَقَ الصخرُ..
وطارَ العُشبُ في الوادي
أغاريدَ..
وعَبَّتْ جارةُ الوادي

(*) سليمان العيسى: شاعر وأديب عربي سوري كبير.
- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

كؤوسَ السحرِ..
والشعرِ.. كما تَشاءْ

❖ ❖

شبَّابةُ السَّماءْ..
كانتْ هنا يومًا..
ومَرَّ زَمَنٌ..
وكُنْتُ أسطورةَ حُبٍّ شاعرٍ.. كُنَّا كِلانا..
نَلْتَقي العُنقودَ، والعُصفُورَ،
في هذا الفَضَاءْ..
يَمْلأُ العُنقودُ والعُصفورُ
مُذْ كُنَّا.. وكانا
صَدْرَ هذا الساحرِ.. الفَضَاءْ

❖ ❖

أوَّاهُ! يا زَهْوَ الصِّبا- الجُنونِ،
عُدْ بي ساعةً..
أعصرْ شَبابي
قطرةً في الكأسِ،
ثُمَّ أمَّحي.. في بيتِ شعرٍ..
آهِ.. ما أطْيَبَهُ في قُبْلَةٍ،
وبيتِ شعرٍ رائعٍ..
ما أطْيَبَ الفَنَاءْ!

❖ ❖

بالأمسِ.. كُنَّا ها هنا..
مَدَّت علينا جارةُ الوادي ظلالَ الله..

كانَ الشعرُ رقصاً فوق حافاتِ الغيومِ الشُّقْرِ،
كانت نشوةً.. لم يَنْسَها الليلُ ولا القَمَرْ
بالأمسِ.. كنَّا ها هنا.. ياليلُ، يا سَمَرْ!
وغرَّدتْ زحلةُ في الحناجرِ المُخَضَّبَةْ
بالعُنْفُوانِ، والهوى، مُخَضَّبَةْ
بكلِّ ما خَبَّأ لبنانُ من الغريبِ والمُبْهِرِ للوتَرْ
بالأمسِ.. كان دَفْتَري معي.. ورحتُ أقرأُ
يا ذكرياتِ الأمسِ.. ظَلِّي غُلَّةَ الصادي،
يَطيبُ الظَّمأُ
إليكِ.. يا بُرْدَ الشبابِ كيفَ تُطْوَى؟
كيفَ في آهاتِنا، في صمتِنا، تختَبِئُ؟
أخْرُجْ إلى الساحةِ يا بُرْدَ الشَّبابِ،
خَلِّني على يديها طائراً ينتقلُ
من سَكْرَةٍ.. لِسَكْرَةٍ..
ويستفيقُ الأزَلُ..
على أغانينا..
وتَنْسَى نَفْسَها على الشِّفاهِ القُبَلُ
بالأمسِ كنا ها هُنَا..
والآنَ.. نحنُ ها هُنَا..
ترتحلُ الدنيا.. ولا نرتحلُ

❖ ❖

المُبدعون..
كُلُّهم تألَّقوا

في ضفّة الوادي
وشالوا في قوافيهم
تُخومَ الأرضِ والسَّماءْ

المُبدعونَ..
أنتِ مَنْ زَوّدَهُمْ بالريشِ..
مَنْ أطلَقهم.. على القِمَمْ
المبدعون..
هل أتى الإنسانُ يومًا مُعْجزًا
أعلى من القَريضِ
والنَّغَمْ ؟

المُبدعون..
لَمَسوا تُرابَكِ الندَّ..
وراحوا يزرعون الأرضَ شعرًا
عَلَّمَ البلاغةَ القَلَمْ
إنّي ترشَّفْتُ نَدى كُؤوسهِمْ
فاخْضَرَّ عُودي..
وعَرَفْتُ
فرحةَ النشيدِ والألَمْ

مَررتُ مثلَ كُلِّ مَنْ مَرُّوا
على الضِّفافِ..
رَدَّدَتْ بُيوتَ «الميجَنا»



عَرفتُ - قبلَ الكأسِ-
كيفَ يُسْكِرُ الكَلِمْ ؟
ومِنْ حَنَايا أَرْزَةٍ خَضْراءَ..
هَلَّ الشعرُ..
عند مولد الزمانِ..
وانْسَجَمْ
وفيكِ يا لُبنانُ.. قالَ اللهُ: كُنْ..
فكانَ السحرُ لِلْكَلِمْ

❖ ❖

المُلْهَمون..
كلُّهم تألَّقُوا
على الذُّرا السمرِ..

وطاروا..
يَمْلَؤون القُبَّةَ الزَّرقاءْ
ولم يَزَلْ لُبنانُ، عِطْرُ الله،
يسقي بيديه الحُلوتين..
دونَ أنْ يَسْأَلَ، أو يُسْأَلَ،
حتى يرتوي الظَّماءْ

❖ ❖

ومرةً أُخرَى..
هنا صديقُك القَديمْ
السِّندبادُ.. العاصرُ الشفَقْ
حَرْفًا.. أرادَ أنْ يُضيءَ..
غالَهُ الغَسَقْ..
طَواهُ في الغياهبِ المُرَّةِ
خَلْفَ الليلِ والأرَقْ

وما انْحَنَى ياليل..
ما زالَ الصَّدَى..
مُضَرَّجًا.. على الوَرَقْ

وما يزالُ الحُبُّ..

في آخرِ غَمغماته يقولْ:
أنا الذي أبْقَى..
وكلُّ ما عدايَ قَبْضُ الريحِ..
لن يَصْمُدَ للأُفولْ

السندبادُ..
اخْتَصَرَ السنينَ والسَّفَرْ
ألْقَى عَصَاهُ..
في ظلالِ غيمةٍ خضراءْ
وقالَ لِلْغِنَاءْ:

أعطيتُكَ العُمْرَ..
فماذا أنتَ أعطيْتَ
لهذا الحالمِ الغريقِ ؟
ما ذا؟ سوى العُلالةِ المُرَّةِ،
والضَّجَرْ ؟

يا جارةَ الوادي .. وعُذْرًا إنْ شَكَوْنا..
في رُبَاكِ الحُلوةِ..
البَلْسَمُ والعَزَاءْ
إنَّا قد اخْتَرْنا..
وكان الشعرُ ما اخْتَرْنا..

لِهذا الكائنِ المُدْهشِ..
سِرُّ الخُلْدِ.. والبقاءْ

١٧٨

مدّي يديكِ

شعر:
مَناة الخيِّر (*)

آذار جاء..

وها.. تلبدت السماء

بغيم صوتك والصلاة..

مدي يديك..

لتستعيد الروح خضرتها

وترجع للوعول

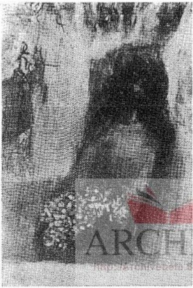
يفاعة العشب الطري..

(*) مَناة الخيِّر: شاعرة وأديبة من سورية.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

وللغصون الأغنيات
مدي ضياءك..
نحن مسلوبون من عمر
تشق باللهاث
وراء ما لا ينتهي
لتعود للزيتون خضرته
وللشطآن زرقتها
وترجع للكروم
المفردات..
مدي رحابك..
لاحتضان المدلجين..
تطاولت أحزانهم
ليلاً.. ترجعه انكسارات
الصواري في بحار
الذكريات
مدي حنانك..
كي يضيء العالم المحفوف
بالظلمات والطلقات..
يسحقه التشرذم
والحروب..
يصبها زيتًا على أحقاد
ماضيه
فتنهزم الحياة..
قومي اسمعي

صوت الحصار يدق
أبوابَ العشيات.. ارتوت
من خوفها
يسبي فضاءات النهار..
عيناك والهتان
تشتعلان عبر دفاتر الأيام
مزقها انتظار..
وانكسار..
فوراء كل جنازة قلب..
وفوق النعش قلب..
والسرير يهزّه قلب..
وقلب في تماسكه
انشطار..
قومي إلى الجسد
المضرج بالصباح
فها جراح اليافعين طرية
وقلوبهم تحتاج كفك
كي تنام..
وعلى الدروب حقائب
يبست..
تحنُّ إلى الأصابع فارقتها..
فاستكانت جثة
بين الحطام..



قومي اجمعي
أشلاء عمرك من عناوين
المدائن والحرائق
والحروب..
وتلمسي طيفاً يلوح
تحت نافذة الغروب
خانته خطوته
فأرسل للنخيل الأغنيات..
يهدي النجوم شفيف لوعته
ويستهدي المرافئ علها
تدنيه من قلب
يذوب..
صبي حنانك
في جراح الأرض تبرد قلبها
وتوسدي زند الغمام..
فربما
يهمي على الأرض السلام..
لاتتركي لليل
شرفة قلبك المغزول
من ألف الوجود
وبرعم الميم الرؤوم
لا تسألي
عمن يضوع العطر
من صلواتها
فتضيء عتم قلوبنا
وترش قمصان الليالي
بالدعاء..
وتفتت الأقمار في
حضن المساء..
لتشق ظلمتنا
بنافذة الرجاء..

١٨١

قبّة خضراء نديّة

قصة:

د.هيفاء بيطار (*)

كنت أمشي بجانبه في شارع يبدو بلا نهاية تتعانق أغصان الأشجار فوقه مشكلة قبة خضراء عالية تتخايل منها أشعة شمس لطيفة آيلة للغروب، كنتُ مفتتنة بهذا الخضار السخي، أما هو فقد فقد إحساسه بالجمال حوله، فجأة توقف أشار إلى شجرة عملاقة جرداء تمامًا مجرد جذع هائل موصول بأغصان مقطوعة، قال لي: هناك نوع من الأمراض النادرة التي تصيب الأشجار فتميتها، داء لم يُعرف له دواء كالسرطان، أترين هذه الشجرة؟ كانت رائعة ثم أصابها المرض فماتت، حاولوا كثيرًا علاجها لكن عبثًا.

(*) د. هيفاء بيطار: أديبة وقاصة (سورية).
- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

قلت له: قد يكتشفون دواءً جديداً يشفيها.

قال: مستحيل، إنها ميتة منذ خمسة عشر عاماً.

وأمام لهجة اليقين في كلامه عن الموت، شعرتُ برغبة في بثّ شيء من الحياة، قلتُ: الله أعلم هناك معجزات في هذه الحياة، قد تعيش الشجرة ثانية.

ابتسم مستخفاً بكلامي وقال بلهجة قطعيّة: هذا مستحيل، فبعد الموت لا توجد حياة. أصررتُ على المضي في أوهام الأمل: قلبي يحدثني أنها ستعيش.

كنتُ أتأمل الشجرة البائسة وسط بحر الخضار حولها، كم كانت مُهانة ومكسورة الخاطر مثلي، تنبهتُ فجأة أن حديثنا عن الشجرة ينطبق تماماً على علاقتنا، إذ إن مشاعره تجاهي انطفأت أما مشاعري نحوه فلا تزال دافئة وجسدي يتوق للمساته كتوق الأوراق الخضراء اللماعة لأشعة الشمس.

كنا نسير متجاورين يفصلنا شرخ من الهواء العازل وكنتُ أتعمد أن ألامسه بطريقة تبدو عفوية وأشعر كم هو حذر من لمسي، كان جسده يعطيني إشارات خفية أشبه بذبذبات كهربائية ألا ألمسه، وكنتُ أتأمل بحزن أقرب للقنوط كيف تموت علاقتي به، فجأة صار موغلاً في عزلته في ألمه الخاص، غرق به ولم يشأ أن أشاركه إياه، كنت أفكر إن كان الألم يجعل الإنسان وحيداً أم أن بعض الناس يفضلون العزلة حين يمرضون.

قلتُ له لأنني ما عدت أحتمل ثقل الصمت بيننا: أتعرف أحب أن أسمي هذا الشارع شارع العشاق.

تعمدت أن أصمت كي يسألني لماذا؟ فلم يكترث بكلامي، فتابعت: لأن الأغصان تتعانق فوقه مشكلة قبة.

لم يُعلّق، ولم يبدُ عليه أي اكتراث لكلامي، منذ إصابته بالسرطان صار يتعمد أن يشعرني أنني تافهة، تَنَبهتُ كم غدا منغلقاً على نفسه وكم أنه يقصيني عن حياته رغم أنني أعيش معه تحت سقف واحد.

وجدتني أعمل مقارنة بين جمال البدايات وبشاعة النهايات، لم أكن أفكر به تحديداً بل بتلك اللحظات الجميلة في الحياة تلك اللحظات التي تبدأ فيها المشاعر بالانجذاب والأفكار بالتلاقي والعينان بالالتماع، ياه اكتشفت لأول مرة أنه لم يعد يحبني من نظرته من انطفاء ذلك اللمعان الدافئ في عينيه، كم صارت عيناه غريبتين، آمنتُ بصحة ذلك القول العينان مرآة النفس، استدار ليعود إلى المنزل دون أن يسألني رأيي.

منذ إصابته بالسرطان وعراكه مع الآلام والأدوية التي تهينه بتأثيراتها أكثر من الألم ذاته، ما عاد يشركني بشيء، يعيش متوحداً مع آلامه، يرفض أن أناقشه

بأسلوبه الخاطئ في التعامل مع الألم، ينظر إلي بقسوة هائلة لدرجة تنهار مقاومتي فأنفجر بالبكاء فيتركني لدموعي ويخرج من الغرفة.. لم يكن سهلاً علي تقبل الواقع الجديد فقد جمعني به حب لم يعرف الفتور طوال عشرين عامًا،كنا نقدم مثالاً حيًا لزواج ناجح، وكم كنتُ سعيدة أني لا أزال أحرك أشواق رجل كلما اقترب مني يشعرني كأنه يقبلني للمرة الأولى بالشهوة الطازجة ذاتها والحنان العميق المختزن في روحه.. كانت صدمة قاسية يوم اكتشف طبيبه إصابته بسرطان البروستات خاصة أن المرض الخبيث قد انتقل للدم والعظام.. تلقى الكارثة بكبرياء، لم يعلق بكلمة واحدة ورفض حناني منذ اللحظات الأولى وقابل رقتي وحبي بازدراء، كم كان صعبًا علي أن أراقب قساوة نفسه وأقارنها مع رقته فيما مضى، فأجلس لساعات أتذكر دفء علاقتي معه كما لو أنني أستعيد حلمًا، كم من المرات انفجرت باكية وأنا أخلع ملابسي كان يجب أن يتأملني وأنا أنزع ثيابي يقول إنه يحس بإثارة ويشعر كم أنه ما يزال يشتهيني بعد مرضه ما عاد جسدي يعني له شيئًا، إذا جلستُ بجانبه ولامسته أشعر كما لو أني امرأة من حجر وصارت صوره وهو يحبني ويقترب مني تتراءى أمامي دومًا وتوجع كل خلية في جسدي.. أصررتُ أن أعيد الدفء للعلاقة بيننا، لم يعد يعنيني أن علاقتنا الجنسية انتهت تمامًا بحكم الأدوية والجراحة التي تعرض لها، فلتبق علاقة الروح.

الحب هو توق في الأساس، توق عميق يزلزل الوجدان والكيان، ويدفع العاشق باتجاه المعشوق، فلماذا يتهرب مني وينكفئ على آلامه؟!.. كنت أحاول أن أجد له أعذارًا فهو رجل فذ ناجح وذو مكانة اجتماعية مرموقة وإحساسه بكرامته عالٍ، لكني زوجته وحبيبته فلم يقصيني عن حياته بتلك القسوة الوحشية؟

قررت أن أتعبدَ له، تضاعف حبي له أضعافًا كثيرة، اكتشفت أنه ليس من حب أعظم من حب إنسان مريض ومتألم، كنت أتملقه بصمت وصبر بانتباهي الشديد لكل حركة يقوم بها، بإحساسي العميق به أحضر له ماء قبل لحظة من إحساسه بالعطش أحفظ مواعيد أدويته أكثر منه وأستيقظ من عز نومي في اللحظة التي يتسلل القلق إلى جفونه، لم يعد يطيق هذا الحنان الذي أظهره له فيقابلني بازدراء، وكثيرًا ما يطلب مني الخروج من الغرفة، ثم لم يعد يكلمني إلا نادرًا ويعذبني بقلة كلامه، إذ صار يستعمل الإيماء والإشارة معي كي يعذبني بصمته أكثر،كنت أخجل من حاجتي الماسة للمساته وقبلاته وكثيرًا ما كنت أتجاوز كرامتي وصبري فأقترب منه شبه عارية أطلب إليه أن يلمسني، فكان ينظر إلي ببرود ساخر يجعل جسدي يقشعر، فأسرع لارتداء ثيابي مبللة بالعار



كما لو أنني عارية أمام غرباء.

في لحظات نادرة وتزداد تباعدًا كان يعود رفيقًا معي فيلبي اقتراحاتي بأن نجلس في مقهى أو نتعشى في مطعم، كنت أشعر به كيف يتفرج على الناس بسكون تام وبنظرة ثابتة باردة لا تحيد عن التفرج على مظاهر الحياة حوله، وثمة جرح هائل في روحه.. أحيانًا كنت أضطر للدخول إلى الحمام أذرف دموع قهر فاضت به روحي وأكتم شهقات احتجاج تجاه قدر وحشي.

اكتشفتُ أن المرأة العاشقة قدسية، فأنا أزداد حبًا له رغم أنه يتجنبني كما لو كنت وباء، كم كان صعبًا العيش مع رجل منهمك بآلامه الخاصة، اكتشفت أني كل صباح ألبس شخصية خاصة قوامها الصبر والتحمّل، كل صباح أجدد مؤنتي من الصبر وأصلي لإله طال امتحانه لي أن يجعل قلبه رفيقًا.. رجل حياتي يتجنبني، يتناول طعامه وحيدًا، يعد لنفسه الشاي دون أن يسألني إن كنت أرغب بقليل منه؟!.. استسلم لزمنه دون اكتراث، وصرت أشعر أن من واجبي الاعتذار له كل صباح لأنني بصحة جيدة، كنتُ أخجل من مظاهر العافية والنضارة

في جسدي، فلم أعد أتجمّل وأتظاهر بالتعب وأشتهي المرض، عساني أتوحد معه من جديد حين ينكسر جسدي.

كنّا نعيش في منزل جميل من طابقين، بعد مرضه صرت أكره البيت الذي جمعنا عشرين عامًا وتمنيت لو كان من طابق واحد، لأنه صار يهرب مني فإذا كنت في الطابق العلوي هرب إلى الطابق الأول، ذات يوم تجرأت وبكيت وصرخت أمامه أنه لا يحق له الانتقام مني، وبأنني أحبه وأرغب أن أخفف آلامه، فأذهلني رد فعله، قال أنه لا يطيق حناني ولا شفقتي، وبأنني إذا كررتُ هذا الموقف فالطلاق هو الحل الوحيد بيننا..

عيشي بجانبي كظل، هذا ما يريده وإياك أن تنظري في عيني، كم صار بارعًا في التهرب من تلاقي نظراتنا وفي اللحظات النادرة التي تتقاطع فيها نظراتنا كنا نرتعش شاعرًا كل منا بطريقته الخاصة أننا أمام نهاية مرة، نهاية حب عاش طويلاً ونهاية حياة أيضًا، كنا نشعر أننا لسنا سوى دمى في يد قدر يملك سلطة مطلقة علينا.. في قاع نظرته أقرأ إحساسه الأليم بأن كل لحظات حياته مشدودة بانتظار الموت.. لكن كم أكتم صراخًا أخرس (دعني أحبك ما تبقى من عمرنا..).

كنتُ أمشي بجانبه على إيقاع خطواته، منصتة بانتباه تام لوقع مشيته الذي صار يملؤني قلقًا.. فجأة ومن غير توقع هبّت ريح قوية خضّت الأشجار فرقصت الأغصان بقوة وفاحت رائحة أخاذة، رائحة شهوة، شهوة الأم للطبيعة صوت الريح جعلني فجأة أحس بافتتان وفجّر في أعماقي طاقات هائلة من التوق للحب والحياة، تمنيت لو آخذه بين ذراعي أشبعه قبلاً وأغسل جسده بدموعي عساها تشفيه من السرطان.. لكنني لم أجرؤ على لمسه، فأغرتني الريح أن أتبعها، وجدتني أفلت ذراعه النحيلة التي أتأبطها وأستأذنه بصوت تخنقه الدموع أن أركض.. لا أعرف إن كانت قدماي تلامسان الأرض أم كنت أطير.. لكن الريح حملتني بعيدًا بعيدًا حتى لامستُ قبة خضراء ندية مسحت وجهي المتعب بنسغ الحياة.

❖ ❖ ❖

١٨٦

«أوسـوا» والإبحار في الحب

قصة:

عوض سعود عوض(*)

لقد عادت أوسوا بسرعة، أسرع مما كنتُ أتوقع، اتصلت وأخبرتني أنها تنتظرني في الفندق، أحسستُ بتنهداتها، بأوجاعها، بزفراتها، وخمنت أن شيئًا ما قد حصل، وهي بحاجة إلى مساعدتي، تأكدت من ذلك بعد أن روت ما حصل معها، اقترحتُ ما يخفف عنها، أن نقوم بجولة سياحية إضافية صباح الغد ، اختارت البحر حيث التاريخ والجغرافيا. وصلنا إلى رأس شمرا، ابتسمنا للبيارات التي تحيط بالهضبة الأثرية «أوغاريت»، لنهري شبيب والدلبة اللذين يسورانها من الشمال والجنوب، لمرفأ مينة البيضاء الذي وصلها بالعالم،احتضنتنا البوابة الكبيرة،

(*) عوض سعود عوض: كاتب وقاص (فلسطين).

- العمل الفني : الفنان علي مقوص

التي قادتنا إلى القصر الملكي بغرفه وصالاته وأجنحته ومكتبته التي احتوت الأبجدية، تجولنا في بقايا المساكن والمدافن والسوق الصناعي والتجاري، ومن هناك اتجهنا إلى أعالي الهضبة حيث معبد بعل. كان عليَّ أن أعوضها في هذا اليوم الرائع عن عذاباتها التي تكبدتها بسببي، فهل وفقت في ذلك؟!

أوسوا امرأة رافقتني طوال الأسبوع الماضي من محافظة إلى محافظة، ومن مكان أثري وسياحي إلى آخر، عرفتُ كم هي رائعة! رسمتُ تقاطيع وجهها، وأخذت عنوانها وتوطدتْ صداقة بيننا. ابتسامتها نهار يشعُ بالدفء، عيناها الأشجار والبحار وكلُّ ما هو رائع، جسدها ميراث الخلق، وأحلى صوره، يقلد الأشجار في سموه. تمنحها جمالاً فوق جمالها، فضة روحها المتلألئة، فضة مبللة بالندى والكبرياء. اكتشفتُ عمق نظراتها وحركاتها الفتية، حركات موسيقية تمنحها لقب امرأة فاتنة. وجدتني عاجزًا عن وصف الطبيعة في جسدها اللدن، وعاجزًا عن لَمِّ الورد الذي تبدعه عطرًا أنفاسُها، اكتشفت عذوبة حديثها، سألتني عن ذاتي، وحاورتني لتعرف أيَّ الرجال أكون. صارحتها عن بلدي. اعتدلتْ في جلستها، سافر الوسن، وجنَّ النبيذ في وجنتيها، لا تعرف ما الذي تملكها في تلك اللحظة. حزنتْ، فلحنت شفتاها موسيقا جنائزية، تراقصت أصابعها وبانَ الانفعال على محياها، انفعال المرأة التواقة للمعرفة، طالبتني أن أتحدث، فلم أبخل.

أيعقل أن امرأة تفيض جمالاً؛ تثير تساؤلات على قدر من الأهمية، لقد علمنا الآباء أن الأجانب لا يؤتمنون. محيتُ ذلك من ذاكرتي، واستجبت لابتسامتها بابتسامة مثلها، وبدأت أحدثها عن اللجوء، وعن سكني في مخيم لايبعد عن دمشق كثيرًا، وعن بلدتي الصغيرة. سألتني ما الذي يحول بيني وبين العودة إلى بلدي،ما دام والدي يملك عشرات الدونمات هناك، شرحت لها ما يجب قوله في هذا المجال. قالت: - أنت فاجأتني بأشياء كثيرة، ماذا أستطيع أن أقدم لك؟

لطلة أوسوا نهار غير كلِّ النهارات، لحديثها متعة ورنة فرح وموسيقا، كلُّ ما فيها ناهض ومرح، إنها لا تعرف للحزن طريقًا، إن شاهدته في طريقها دفعته بعيدًا عنها وتجاوزته. أما اليوم فالحزن صار جزءًا من حياتها، لقد أهينت، إذ عندما حاولت دخول الضفة الغربية، نظر إليها الإسرائيلي نظرة عداء، شدها من يدها، حاولت دفعه بعيدًا عنها، لكن شيئًا أكبر منها حدث. شيئًا جعل العسكري يرى الإنسانية مرادفة لبندقيته. أجبرها على البكاء. لن تنسى كيف تناثرت وريقات

الشجيرات وكُسرت عيدانها، مازالت تذكر كيف اجتمع عدد منهم، وبدؤوا ضربها وشتمها، حاولت أن ترد بيدها، فلم تقدر، أكان هذا حلمًا أم حقيقة؟ لو كان حيوانًا مفترسًا لعرفت كيف تتعامل معه، لكنه وحشٌ بشري، جندي يلبس ثيابًا أنيقة، ويُلمع حذاءه، الذي يتكلم نيابة عنه، وهي لم ترَ في حياتها أحذية تثرثر كأحذية الصهاينة.

اعتقدت أن لا أحد في العالم سيرميها بغيروردة، لكنَّ ظنوني باءت بالفشل، مسحتُ دمعة. أحسست بألمي وتضايقي، أحسستُ أنني السبب في إهانتها، كان عليَّ أن أدرك العواقب. عرفتُ ما يدور في مخيلتي في ذاك المساء التشريني، فتحت قلبها، أنارت الركن المعتم، واستمعت إليَّ، إنني الآن كتابٌ مفتوح، سحرتَها اتساع ثقافتي ومعرفتي وأفقي، والسمرة والابتسامة الخجولة، وفي التزامي الاحترام المتبادل، وعدم تحرشي بها. نظرتُ إلى الغلالة التي تلفها، إلى تزاحم السحب على محياها، طالبتها أن تحدثنا. حدقت بالموجودين وأجابت: أنا جاهزة.

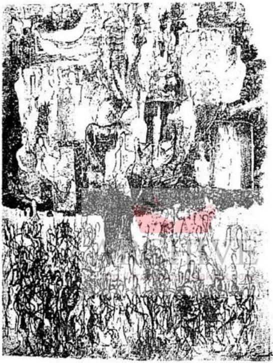
بدأت تفك أزرار قميصها، تفك أقفال جسدها، وعرى المدينة التي أصابتها الهجمات، لترينا العلامات. نظر الحاضرون إلى جسدها المترع بالجمال، تمتد يدها وتشير إلى الكدمات الزرقاء، تتوجع، تحسُّ أن الجميع متعاطف معها. استغلت هذه الفرصة، وبدأت تبوح بأوجاعها، تعبر بوجهها ويديها، بنظراتها وبدموعها التي تكمل كلماتها.

الكلمات في جوفي تعلن العصيان، ماذا تقول لها؟ وفي لحظة تقرر الحروف السباق ليكون لها شرف الالتصاق بروحها، لتحمل تمردها وعبقها وحسنها ومرآها الرائع وفكرها المنير. الآن تأكدتُ أن عواصم عدة تعرت، وأن أجساد ملايين النسوة باتت عارية، وأن العريَّ جعل الملايين يغطون وجوههم، كلُّ هذا لحظة باتت آثار الضرب على جسد أوسوا الأبيض، إنها الآن تبصق على العالم الذي سمي متحضرًا. حمدت الله أنها بدأت تدرك من أي الدماء تروى ديمقراطيتها.

الابتسامة تطفو على شفتيها، وهي تحدق بنا وبالعالم كافة، وكأنها تستفزنا، تقول لنا إلى متى النفاق؟ إلى متى العجز؟ إلى متى يسير الإنسان على رأسه بدل قدميه، كلماتها تنتظر الفعل، إلا أنها تنتحر بفعل الظلام، فالسواد ليس في الليل أو في ثياب الحداد فقط، بل في الصدور والأفكار. قالت:

– لقد كنتَ خير رفيق، غدًا نسافر، نريد أن نسمع عنك ومنك الكثير.

– اسألي ياسيدتي!؟



- كم ولداً لديك؟

- أحضر أربع شجيرات لأزرعها هناك في أرض والدك، إلى جانب القبة الأثرية قريبًا من الجبّ، وأنا سأدفع لمن يتعهدها بالسقاية والرعاية أجوره.

لا أعرف ما الذي حلَّ بيَّ في تلك الليلة. أربع شجيرات ستزرعها أوسوافي أرضي تمنح الخصب والحياة والأمل. يا ألله ماأجملها وما أروعها! لمَ لم يكن بلفور وغيره مثلها؟ لمَ اقتلع الأشجار وزرع الشياطين الصهاينة؟ أكنتَ تعرف أن امرأة ستأتي وتقول عنك كلامًا تستحقه أنت وآخرون. أقادر أن تخمّن ما قالته؟ أدائمًا النساء متفوقات بجمالهن وإنسانيتهن؟! كنتُ فرحًا بأوسوا، وهي فرحة بي، إنها امرأة غير عادية، إنها افضل ألف مرة من ذاك الأمير السائح الذي جاء قبل مدة، تزوج في شهر واحد ثلاث نساء من الشام وطلقهن قبل سفره. آه يا أوسوا ماذا لو كان الآخرون مثلك؟! آه ياسيدتي ماذا لو علمتِ بقية مآسينا!

ذهبتُ إلى المشتل، أخبرتُ صاحبه بطلبي، رآني فرحًا، أريد شراء شتلات في

موعد لا علاقة له بالزرع، سألني فحدثته بحكاية أوسوا. انتقى أجمل ماليديه، وعندما هممت بدفع ثمنهن. أقسم ورفض أن يقبض قرشًا، واقترح أن يوصل الشتلات بسيارته، شكرته على مروءته. وعندما ودعته قال:

– أخبرني ماذا سيحدث؟!

أحضرتُ أربع غرسات كلٌّ واحدة أخذت اسم أحد أولادي وصفاته. في الفندق أمضينا سهرة ونحن على موعد مع الفرح، مع الخصب، مع الحياة. في اليوم التالي أوصلتها إلى الحدود الأردنية. هناك طلبتْ إليَّ أن أصعد إلى الحافلة وأسقي الغرسات بيدي من قنينة الماء التي تحملها.

هل أنت قادرة يا أوسوا أن تزرعي الحبَّ في أرضي؟ هل أنت قادرة أن تصلي إلى بلدتي الصغيرة وتصوري كلَّ زاوية، كلَّ حجر، كلَّ أثر؟ لم يكن لديَّ أي شك في قدرتك، جواز سفرك يؤهلك، إلا أن ما فاجأك أسئلة الجنود الصهاينة وتصرفاتهم غير المقنعة وغير المنطقية، عندما أبلغتهم ما تريدين فعله، أحاطوا بك، شتموك وقالوا عنك أوصافًا لا تليق بأيِّ إنسان أن يتلفظ بها. داسوا الغرسات وخربوهن، وعندما حاولت الذود عنهن واستردادهن، ضربوك بأيديهم بأرجلهم، وبأعقاب البنادق، شجوا رأسك، وزرعوا ما زرعوا على جسدك، وصفوك معادية للسامية، واعتبروك متعاطفة مع الفلسطينيين، وبناء على ذلك فأنت إرهابية.

تأملت ما حلَّ بك، بثيابك التي تلطخت بالوحل، بجسدك الذي ازرقّ، بفيضان رأسك الذي لوّن وجهك وعنقك وصدرك بالأرجوان، ماذا تقولين لصديقك، ألا يكفيه ما مر به من حزن؟ ألا يكفيه أنه بعيد عن أرضه، ألا يكفيه الخذلان الذي يعيشه؟

جلست قبالتي وأنت تحاولين إخفاء ما حصل، إلا أنَّ الدموع التي فاضتْ وغسلت وجهك، فضحت ما كنت تنوين إخفاءه. أنت غير قادرة على إخباري، إلا أنني بتُّ أشجعك، فقد خمنت ما حصل من جملة تلفظت بها دون إرادتك:

– ما حدث شيء فظيع لا يمكن تصديقه!

❖ ❖ ❖

آفاق المعرفة

الجواهري والحداثة

د . فاخر صالح ميّاً (*)

لقد أدرك الجواهري بحسه السليم أن التضاد ينبوعه في كل جانب، وإن عدة المبدع تكمن في استخدام الفن والتغلب على الذات في حل مشاكل الحياة نحو رؤية جدلية، ينظمها وعي معرفي وثقة في تغيير الواقع القائم على الجمود ، إن قضية الجواهري حيال الحداثة تعرض بشكل توافقي مع حركة الزمن ونظام القصيدة من حيث هي حياة تقوم على الخلق المستمر لأنواع جديدة تبدد ظلمة الواقع ونظامه المضطرب.. لقد استطاع الجواهري أن يحرر القصيدة من أصواتها الأولى وحالتها الراكدة ، معطياً لها الديناميكية والقدرة على اكتشاف الأعماق وأن يدرك المفاهيم وبالتالي تفسيرها، ومن هنا تأخذ محاولته شكلاً أوضح ويكون الانسجام حالة للصدام بين الشاعر والدهماء.

(*) د . فاخر صالح ميّاً: باحث وأستاذ جامعي سوري.
- العمل الفني : الفنان عبد الرحمن مهنا.

كان الجواهري يعنى بالعامة ذاك الخضم الهائل من البشر محققاً عمله بهدوء وحرية من خلال الأفكار العالية كمرحلة حاسمة في تطور الشعر العربي بعد جمود طويل.

لقد انطلق الجواهري في أوقات التمرد المكبوت واسترسل في التطلع والبحث عن أسرار الواقع المنكوب بنظرة دقيقة وبشكل يسبق الانبعاث كي يشبعه بالموسيقى وروح الأسطورة أيما إشباع وهو لا يملك إلا أن يقول أشياء جديدة.

كانت القصيدة عند الجواهري شكلاً جديداً ومقولة يغرسها في نفوس مغنيه، وتطوراً داخلياً، يعيش ويتغير، تتوضح وتتحدد حتى تصبح كشفاً صورياً تتضمن مرحلة ضرورية يحتوي على أدق الكلمات أو التمتمات المزودة بتقنية دقيقة وثقافة واسعة.

لقد أدرك الجواهري بثاقب نظره روح الشعب، بل أصبح يقدم على الموت جوعاً في سبيل قضية الشعب واستطاع من ناحية أخرى تقريب مفاهيم العصر الحديث، بلغة عربية فصيحة، ذات معان ودلالات ليست بعيدة عن الثقافة العربية الأصيلة، لقد كان الجواهري يدرك بصورة متزايدة المضامين الجديدة والأبعاد العصرية، حينما يطل علينا بلغة تفتح التاريخ، لتستشرف المستقبل بعيداً وهو يتطلع نحو الحداثة رغم إرثه من الثقافة العربية الإسلامية.

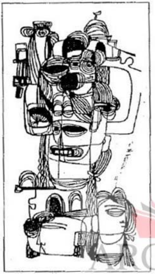
لقد وظف الجواهري كل ذلك المخزون الثقافي ببساطة نفس، مندفعاً نحو الأفق الذي يبحث فيه عن قوى الحياة، وفي هذا الحال، يصبح الموروث الأدبي مصطبغاً بفكرة التجديد ، ومستجيباً لروح العصر.

وهكذا كان التجديد مؤشر قضية الجواهري، أن يتتبع كيف يتحقق ما فكر به، وأن يتحرق شوقاً لمعرفة ما إذا كان سيتحقق أم لا، فبالنسبة للجواهري كل ما هو عادي وتافه ومتغير من شؤون الحياة يجد تعبيره فيما بعد عندما يصهر في أتون الحياة، إن موسيقا الشعر المتصاعدة عند الجواهري لا يستطيع أن يمتلكها إلا الناقد العبقري الذي يطمح إلى إقامة الشمولية. فعلى الشاعر الأصيل أن يدرك الحقيقة والواقع الحديث وأن يتوجه بشكل دقيق نحو الواقع الاجتماعي والحضارة الإنسانية.

كلما تعددت التقنيات التعبيرية في لغة ما دلت على ديناميكيتها ومخاضاتها وعلى قدرتها في التفاعل والأخذ والعطاء واستشراف فضاءات أخرى والعكس صحيح أيضاً ، ففرض تقنية واحدة استبداد يؤدي إلى اختناق مكرب للمجتمع حتى لو كان ذلك المجتمع مرفهاً اقتصادياً، فالصوت الواحد واللون الواحد والزعيم

الواحد، كلها من صفات الأنظمة الشمولية «التوتاليتارية» التي لا تؤمن بالتعددية وحق الاختلاف وتنوع الآراء وقد يصح هذا في البلدان التي لم تمتلك بعد القدرة على تجاوز ذاتها أو تستطع أن تنمو وتتطور، فمن الطبيعي، إذاً، أن تبدأ أزمة الحركة الإنسانية، فيتعمّق الابتذال، وهذا ما يغرق النفس الإنسانية إلا أن الجواهري مرتبط بدجلة الخير لا يستبدل ظلمة وجوده بأي وجود آخر:

حيّيتُ سفحك عن بعد فحيّينا
يا دجلة الخير، يا أمَّ البساتينِ
حيّيتُ سفحك ظمآنًا ألوذ به
لوذ الحمائم بين الماء والطينِ
يا دجلة الخير يا نبعًا أفارقه
على الكراهة بين الحين والحينِ
إنّي وردت عيون الماء صافية
نبعًا فنبعًا فما كانت لترويني
وأركب الهول في ريعان مأمنةٍ
حب الحياة بحب الموت يغريني
وما البطولات إعجازٌ وإن قنعت
نفسُ الجبان عن العلياء بالهون
وإنما هي صفوٌ من ممارسةٍ
للطارئات، وإمعانٍ وتمرينِ



لا يولد المرء لا هِرًا ولا سَبُعًا
لكن عصارةَ تجريبٍ وتلقينِ
يا دجلة الخير، شكوى أمرُها عجبٌ
إن الذي جئت أشكو منه يشكوني
ماذا صنعت بنفسي قد أحقت بها
ما لم يُحقه بـ «روما» عسف نيرونِ
الزمتها الجد حيث الناس هازلة
والهزل في موقفٍ بالجد مقرونِ

والجواهري واثق من أن الخلاص سيعبر دون كلام، ولهذا اختار لغة الصمت

مشروعًا لشعره، لأداء المهمة الصعبة التي أخذها على عاتقه، إنها لغة الرسوم التوضيحية للتنبؤ بالمستقبل وقطع الطريق، إنه سيد اللغة، سيد العالم الخفيّ، كل العالم في أحلامه، ومن هنا كان الجواهري المتفرد والمبدع.

يقول عبد الرحمن منيف:« إن الجواهري بعد المتنبي، يعتبر من أكثر الشعراء العرب إلمامًا وغرامًا باللغة، فمعرفته باللغة العربية ليست آتية من المعاجم وحدها، من حيث دقة المعنى للكلمة، ثم نفض ما علق بها من غبار، ودفعها إلى الهواء والنور لتبدأ الحياة من جديد، إن اللغة على لهاة الجواهري تبدأ رحلة جديدة، فالمفردة رغم غرابتها بعض الأحيان، إلا أن النسغ الحي الذي تمتلئ به يجعلها قادرة على أن تكون جديدة باستمرار وهذا بالتحديد، مما يجعل شعره بمقدار ما يبدو وثيق الصلة بالوحدة فإنه في الوقت نفسه استمرار عضوي للشعر العربي في أبهى عصوره، حتى ليبدو الجواهري وكأنه خلف للمتنبي وأبي تمام»[1].

ففي قصيدته « آمنت بالحسين» – ١٩٧٤ ما يبرز صدق مواءمته للواقع ، حيث تتيح له أن يُعبّر تعبيرًا مباشرًا عن إحساس ما، وهذا ما يجعلها موجهة للنضال، فهو يرى في الحسين كنزًا تزهر فوقه شقائق النعمان، وهو تعبير أوسع من الواقع، إنه يشمله ، يتجاوز الزمان والمكان، كل ذلك بفضل الجغرافيا الشعورية والعالم الهائج القاتم يقول:

فداءٌ لمثواك من مضجع
تنوّر بالأبلجِ الأروعِ
بأعبقَ من نفحات الجنا
نِ روحاً ومن مسكها أضوعِ
شممت ثراك فهب النّسيمُ
نسيمُ الكرامة من بلقعِ
كأنّ يداً من وراء الضر
يحِ حمراء مبتورة الأصبَعِ
تمدّ إلى عالم بالخنو
عِ والضيمِ ذي شرق مُتْرعِ
فيا بنَ (البتولِ) وحسبي بها
ضماناً على كلّ ما أدعي
ويا بنَ البطينِ بلا بِطنةٍ
ويا بنَ الفتى الحاسر الأنزعِ
ويا غصن (هاشم) لم ينفتحْ
بأزهر منك ولم يُفْرَعِ
ويا واصلاً من نشيد (الخلودِ)
ختام القصيدة بالمطلع

الديوان، ج٥، ص ٩١-٩٣-٩٤

هذا هو فعل الشعر عند الجواهري، كيمياء الشعر تتفاعل مع الواقع، تقيم نظامًا هادئًا في روح شعرية، عالية، خالصة يتحرق شوقًا للنمط الفكري الذي يبني وجوده من خلاله ، يجعلنا نصغي إليه فيما فكر فيه كقضية، ليصبح الحسين (ع) رمزًا يتعمق، يمتد حتى الأفق ، ويصطبغ به اصطباغًا.

أليس هذا ثورة لتصير حياتنا الكاذبة والمملة حياة عادلة وصحيحة؟

نعم إنها ملازمة الحياة الأصيلة للطبيعة، إن طموح الجواهري في هذه القصيدة شمولي، فهو يريد أن يشمل العالم كله أو يشمله، لقد كان الجواهري يدرك جيدًا أن الحياة الإنسانية وما يشكل خلفيتها قد يتم التعبير عنها بشكل مكثف، تمحي فيه الفوضى ليقدم عالمًا منظمًا وفق رؤية جدلية متساوقة وحضارة شاملة.

إنه سر الشعر عند الجواهري، ففي قصيدته (أبو العلاء المعري) ١٩٤٤ يعبر عن تراجيديا الكون والإنسانية، وإن رحلة الإنسان فيها بهمهماته المضطربة يخرجها الشاعر فلسفة تثير الذهول، ولكن يبقى الغموض الجوهري محفوظًا كالملاحة من اختلاط الواقع بالمجهول ويبدو أن الجواهري في بداية القصيدة قد وجه تحية إلى أبي العلاء المعري في ذكراه لينفذ من خلالها إلى المبدأ الأسمى في الوجود، يقول :

يا حاقر النبع مزهواً بقوته
وناصراً في مجالي ضعفه الغَرَبا
وشاجب الموت من هذا بأسهمه
ومستمنًا لهذا ظله الرَّحبا
ومحرج الموسر الطاغي بنعمته
أن يشرك المعسر الخاوي بما نهبا
والتاج إذ تتحدى رأس حامله
بأيّ حقٍ وإجماع به اعتصبا

الديوان ، ج١ ، ص ٣٥١

أجل إن العظيم في العالم يترافق دائمًا بالمصائب والمحن ، فليس لديه ما يخفيه عن نفسه وعن الآخرين، وهو وجود تناقض أبدي ومساوي بين الفن والحياة، ولقد استطاع المعري بعبقريته أن يجمع في ذاته الفنّ والحياة ولو للحظة قصيرة.

«زنجيّة الليل» تروي كيف قلّدها
في عُرسها غُرَرَ الأشعار.. لا الشُّهبا
لعلّ بين العمى في ليل غربته
وبين فحمتها من ألفة نسبا

الديوان ، ج١ ، ص ٣٥٧ - ٣٥٨

والجواهري يدرك عمق الفاجعة عند أبي العلاء وانهيار العوالم الذاتية، وفي ظل

هذا اللون من التأمل، نصب نفسه ناقداً للكون كلّه، بإدانة الواقع المثقل بالمتناقضات، ويشير الجواهري في عرض قصيدته (أبو العلاء المعري) إلى مرثية أبي العلاء المشهورة:

ربّ لحدٍ قد صار لحداً مراراً

ضاحكٍ من تزاحم الأضداد

إن فنية هذه القصيدة يمكن أن نقرأها على أنها رثاء لعدم خلود الحياة الإنسانية وهي خطاب ذو بعد فلسفي من أن الوجود في تحول مستمر إضافة إلى ذلك، فهي تكشف عن روح متمردة مجبولة بتوجه نظري نحو العدالة.

يقول مير بصري : (إن شعر الجواهري الثائر المتأجج، المنافح عن الشعب المظلوم، النازل على ظهر الحاكم كالسوط اللاهب ، ليشبه شعر فيكتور هيغو في دفاعه عن الحرية وتنديده بالطغيان).

وهذا الكلام ينطبق على شعر الجواهري، فالحياة حركة مستمرة صاعدة يحياها الإنسان وينتمي إلى المجتمع، وترفع الشعب إلى مستوى الإنسانية الفنية، وهنا يقول:

لو أن مقاليد الجماهير في يدي

سلكت بأوطاني سبيلَ التمردِ

إذنْ علمتْ أن لا حياة لأمة

تحاول أن تحيا بغير التجددِ

لو الأمر في كفي لجهزت قوةً

تُعودُ هذا الشعب ما لم يُعوَدِ

لو الأمر في كفي لأعلنت ثورةً

على كل هدّام بألفَيْ مُشيّدِ

على كل رجعيٍّ بألفي مناهضٍ

يُرى اليوم مستاءً على الغدِ

ولكني أسعى برجل مؤوفَةٍ

ويا ربما أسطو ولكن بلا يدِ

وحول برأمون مينًا وكذبةً

متى تختبرهُمْ لا ترى غير قُعْددِ

لعمرُكَ في الشعب افتقار لنهضة

تهيّجُ منه كلَّ أشامَ أربدِ

فإما حياةٌ حرةٌ مستقيمةٌ

تليقُ بشعبٍ ذي كيانٍ وسُؤددِ

وإما مماتٌ ينتهي الجَهْدُ عنده

فتُعذَرُ، فاخترْ أيَّ ثوبَيْكَ ترتدي

الديوان ، ج٢، ص٣٥٧- ٣٥٨- ٣٥٩

إنّها معادلة الحياة الصّعبة، فإما العمل العزيز وإما العمل الذّليل.

لقد اكتشف الجواهري بعد الواقع وأصالة انتمائه، لا يحجبه عن تسمية

الأشياء بمسمياتها وعي زائف، إنه العاصفة، الأمل الذي يزهو، المرحلة الجديدة وهي في طريقها إلى الإنسان الفنان، وإن واجب الشاعر تبديد الهالات التي يصطنعها الضعفاء:

أقول لقوم يَجْذبونَ وراءَهم

مساكينَ أمثالَ البعيرِ المُعَبَّدِ

دعوا الشعب ينعم بالحياة وزهوها

ولا تقفوا للطيبات بمَرْصَدِ

ولا تزرعوا أشواكَكُمْ في طريقه

تَعُوقونَهُ .. من يَزْرعِ الشوكَ يَحْصُدِ

الديوان ج٢ - ص ٣٦٠-٣٦١

لقد رفض الجواهري فكرة الاستهانة بالكائن البشري[٢].

ودعا إلى إقامة السلوك الإنساني حيال الآخرين تجسيداً لنظام الطبيعة الرافض لكل ما هو غير أصيل، وفيما تقدم نرى أن دعوة الجواهري إصلاحية في شكل ثورة، للنظر في كثير من الأهواء والمظالم المكرسة منذ أن أخذت العلاقة بين الشعب والسلطة تقوم على المكاسب الشخصية، وهكذا لا غرابة عن ردود الفعل السلبية التي تأخذ شكل ثورة في المستقبل وهذا التعارض بين السلطة والشعب يقوى مع المواقف والاهتمام الحاصل في تصوير الواقع الخالص وإحضار صور البؤس والذل بقوة قاهرة، كل هذا ضرب من ضروب الثورة أو سمة من سماتها. وكان الشاعر يدفع بهذا دائماً إلى أقصى مداه ولا يتوانى عن الغمز من قناة الحكام والساسة، وينتهز المناسبات لولادة قصيدته، فكان يمسك بالقصيدة لاصطياد ما عقد العزم عليه، فكل من ينصت إليه يجد طريقه إلى الساحة، نظراً للأثر الذي يحدثه في سامعيه، ففي قصيدته ذكرى الفقيد (أبو التمن) ١٩٤٦ دوي كبير وصدى شديد حيث عمدت السلطة إلى المعنيين بتحريك الدعوى على الشاعر، لما لها من قوة هائلة في شحذ الحضور والأسلوب في الاستحواذ على قناعات الحفل:

طالت، ولو قَصُرَتْ يدُ الأعمار

لرَمتْ سواك عَظُمْتَ مِنْ مُختارِ

قسماً بيومكَ والفراتِ الجاري

والثورةِ الحمراءِ والثوارِ

إن الذين عَهِدْتُهمْ حطبَ الوغى

لولاهم لم تشتعلْ بأوارِ

خمس وعشرون انقضت وكأنها

بشخوصها خبر من الأخبارِ

ضقنا بها ضيق السجين بقيده

من فرط ما حملت من الأوزارِ

وتجهمت فيها السماء فلم تَجِدْ

للخابطين بكوكب سيّارِ

شاخ الشباب الطيبون وجُددت

فيها شبيبة شيخة أشرارِ

وبدا على وجه الحفيد وجده

للناظرين تقارُبُ الأعمارِ

من كان يحسب أن يمد بعمره

حُكْمٌ أقيم على أساسٍ هاري؟!

إنه يريد أفكارًا لا تشبه أية أفكار سابقة، إنها أفكار الغد التي تطلعت إليها ثورة الفرات منذ أمد بعيد، فالإرادة الإنسانية، هي التي يمجدها الشاعر، ويريد أن ينتصر من خلالها، محققًا لذاته التوازن الفكري والنضالي عبر مرحلة تكاد تكون مراقبة لما يجري في الخارج من تغير وتحول، وهو في كل هذا يحسب أن الكفاحات الإنسانية هي الشكل الأرقى لحالات التطور اللاحق.

وتعتبر هذه القصيدة - قصيدة أبو التمن - شديدة القرب من الواقع السياسي التي تعيشه عدد من الدول في العالم، لما فيها من مناخات عبثية تضيع في أهوائها المواطنة ويفقد الحوار البريق الأصيل للواقع الذي يتيح إمكانية الصعود أو الدخول في الحياة الإنسانية والقائمة على التعاون والإخاء والمساواة، وتعتبر قصيدة فلسطين الدامية ١٩٢٩ معادلة موضوعية لقصيدة أبو التمن في احتوائها على العناصر التحريضية، يقول:

لو استطعتُ نشرت الحزن والألما

على فلسطين مسوداً لها علما

يا أمة لخصوم ضدّها احتكمت

كيف ارتضيت خصيمًا ظالمًا حكما

بالمدفع استشهدي إن كنت ناطقة

أو رمت أن تسمعي من يشتكي الصمّما

وبالمظالم رُدّي عنك مظلمةً

أو لا فأحقرُما في الكون من ظلِما

سلي الحوادث والتاريخ هل عر

ف حقًا ورأيًا بغير القوة احتُرما

لا تطلبي من يد الجبار مرحمةً

ضعي على هامة جبارة قدما

لا تجمع العدلَ والتسليح أنظمةٌ

إلا كما جمعوا الجزار والغنما

أقسمت بالقوة المُعتزّ جانبُها

ولست أعظمَ منها واجداً قسما

إن التسامح في الإسلام ما حصدت

منه العروبة إلا الشوك والألما

وهنا يبدي الجواهري ميله إلى القوة واحترامه لها، كأداة رئيسة للصراع مع

الواقع فهو يشعر تجاه ما يجري في العالم العربي من رضوخ واستكانة وضعف وجمود بالاشمئزاز والأفضل من جهته أن يدفع بكل شيء إلى أقصى مداه، فلقد بات العرب حيال ما يجري في فلسطين في حالة انفصام ، فإذا هم لا يعرفون ماذا يفعلون ولا إلام يسعون أليس الأجدر بهم أن يعاودوا قراءة تاريخ الشعوب بدلاً من الضعف؟!

ومما يلاحظ من خلال شعره أنه ظل أمينًا لهذه الفكرة فكرة القوة والضعف ولا يستطيع طردها من ذهنه، بل تلح عليه في صورة دائمة مع تقديمها بطريقة تبدو فيها مقنعة صائبة، وفيها تظهر الطريقة الديالكتيكية في عرضها حتى أصبحت علامة فارقة ولا غرو في هذا، فشعره شهد تحولات مبكرة مثيرة للجدل، وهذا ما سبب له عذابات شعرية حادة، سمته بالإبداع وبرغبة جامحة في فتح معارك مع الآخرين ، في عنصر المنازعة الجدلية القوية، وفي نغمة الصراع في الخروج على تقاليد العصر.

وأغلب الظن، حاول الجواهري في الفلسفة أن يتبع نهج المعري ولكن بدلاً من أن يقلد المعري في فلسفته راح الجواهري يخالفه شكلاً لا مضمونًا.

لقد شجب المعري القوة بكل مظاهرها واحتضن الضعفاء من كل جنس لأن مناصرة الضعيف، وأوضاع التقشف المحيطة بالشاعر تؤكد مدى أهمية الإرادة الفردية، ويؤكد الجواهري في قصيدة له بعنوان : « أبو العلاء» هذا الامتلاء:

..وتأبى انحلالاً رسالاتٌ مقدسةٌ

جاءت تقوِّمُ هذا العالمَ الخَرِبا

يا حافر النبع مزهواً بقوته

وناصراً في مجالي ضعفه الغَرَبا

وبالفعل حاول الجواهري تقليد المعري، ولكن بإضفاء مسحة جواهرية خالصة تميزه عن المعري الأصل، فثمة صفة تميزه تمييزًا أشد وهي قناعته بفلسفة القوة عند الأقوياء، على حين يأخذ المعري بفلسفة القوة عند الضعيف ، فالحياة عند الجواهري تقوم على التصنيف والاصطفاء:

آمنت بالله والنور الذي رسَمَتْ

به الشرائعُ غراً منهجاً لَحِبا

وصنتُ كُلَّ دعاة الحق عن زيغٍ

والمصلحين الهداةَ العجمَ والعرَبا

وقد حَمِدتُ شفيعاً لي على رشَدي

أمّاً وجدتُ على الإسلام لي وأبا

لكن بي جنَفًا عن وعي فلسفة

تقضي بأن البرايا صنفت رتَبا

وأن من حكمةٍ أن يجتني الرُّطبا

فردٌ بجهد ألوف تعلك الكَرَبا

على هذا الأساس تكون نزعة الجواهري القائمة على هندسة الأشياء في الطبيعة موازية لمثيلتها من حيث الحجم والدلالة أيضًا عند المعري، فلقد نصّب المعري نفسه ناقدًا للعصر كله، متذرعًا بالبصيرة الواعية التي لا تكتفي بإدانة الواقع المثقل بالتناقضات، بل تجد في العقل المتحرر دعامة أولى لكل انبعاث في حياة القيم المنهارة[٣]، وهذا ما يتساوق في بنية التحدي والخصم عند الجواهري، وهذا بحد ذاته يتحول إلى صياغة جديدة ليندرج في مضمونها الكل العام للشاعرين.

لقد كانت القوى التقليدية والمحافظة في المجتمع العراقي تنظر إلى الجواهري باعتباره « ممثلاً » للتيار اليساري - الشيوعي، بل لسانه الفصيح وصوته القوي والحاضر دائمًا حين تستكمل ظروف الوثبة أو تنضج شروط الانتفاضة وبحكم دفاعه عن المظلومين والفقراء[٤].

لقد بات الجواهري مقتنعًا أن الحياة صراع تكون الغلبة فيه لأكثر الناس عنفًا لا أكثرهم لطفًا، وهو يأخذ بمقولة التبدلات الكبرى في التاريخ، لأن العنف، كما هو ملاحظ لديه، مولد المجتمعات الجديدة، وأن القوة تكاد تكون مبدأ المجتمع إذا ما لامست الحس السليم عند الجماهير الكادحة ، وهو الحلم الذي دغدغ تطلعات الجواهري، محاولاً أن ينتزع بالقوة نصيب الجماهير المسلوبة مطابقة للحقيقة، ولا سيما في التعبير دون مواربة عن « سواستبول» و «ستالينغراد» في نغمات تمثل الذروة في التزاحم الحركي والموسيقى الصاخبة، ففي قصيدة سواستبول قال:

يـا « سواستبولُ » سلامُ

لا ينــل مجـدَك ذامُ

وهي قصيدة تحريضيّة يضفي عليها الناحية الجمالية للتعبير عن النضال من أجل الحياة واجتثاث البؤس من جذوره، ففي قصيدة ستالينغراد (١٩٤٣)، يلفت نظرنا إلى التوجه الإنساني في استغلال الموارد الطبيعيّة وتصوير الحياة القائمة على النضال واجتثاث الجوع، وبناء المصانع من خلال أكثر النفحات الإنسانية التي عرفها الشعر الكلاسيكي عند العرب في أخرياته:

نضت الروح وهزّتها لواء
وكسته واكتست منه الدماء
واستمدت من إلـه الحـقل والـ
بيت والمصنع عزمًا ومضاء
رمت الزرعَ بعين أثلجَ الدمْعُ
فيها ضرمَ الحقد احتواء
ومشت في زحمة الموت على
قدمٍ لم تخْشَ ميلاً والتواء

وهكذا فالشاعر يستصرخ حرية الإنسان.

يقول في قصيدة « يوم الجيش الأحمر» عام ١٩٤٣:

بلادٌ مُفداةٌ وجيشٌ مُظفَرٌ

وقائدُ جيش في البلاد مُوقَّرُ

« ستالين » يا لحنَ التخيل والمنى

تغنّيه أجيالٌ وترويه أعصُرُ

ويا كوكبًا في عالمٍ غمٍّ جوّهُ

بلألائهِ يسترشد المتَحيّرُ

أردْ خُطَةً تقدُرْ وتَنجحْ فإننا

عرفناك تمضي ما تريدُ وتقدرُ

كأنّ بناتِ الفكرِ في كلِّ خُطةٍ

تخطُّ وراي عبقريّ تُدبِّرُ

حظايا ترجّي نظرةً منك أيها

تعافُ وأيّاً تنتقي وتَخيَّرُ

وهي قصيدة تاريخية تصور من خلالها مفاهيم الإنسان وتصوراته الحديثة عن المجتمع المقبل، ومن جانب آخر فإن هذه القصيدة ترصد الأمل في تحولات مثيرة للجدل، وفيها من التلميح للتخلص من إسار القهر والنذالة، فضلاً عن الذروة القتالية والنغمة الموسيقية التي وجدت في حالة امتداد وتليين للأطر الكلاسيكية الجديدة والتعبير عن مستقبل يتمفصل على نمط الحياة.

لقد اكتشف الجواهري أن زمن العبودية الشعرية قد تغيّر، وأصبح بوسع الشاعر أن يتمرد على الضغوط الاجتماعية البائدة، فثمة مشاهد ريفيّة تنبض بالحياة وتحول نظره نحو الحياة المجتمعية - متخطية الحواجز للتحليق في دفع الشعر العربي إلى الأمام.

وتدلُّ قصيدة « يوم الجيش الأحمر» على البداية أو التحوّل النوعي في الشعر، لأن الجواهري وهو العربي القحّ أو الذي يعتبر نفسه ذلك، لا يعترف بالجمود، بل لابُدَّ من قوة جبارة تستبدل القديم بمخططات جديدة.

هوامش الدراسة

١ - خيال محمد الجواهري، الجواهري وسيمفونية الرحيل منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص ٢٣١

٢ - المصدر السابق ص. ص ٣٥٩ و ٣٦٠

٣ - د. فاخر صالح ميا. مذكرات نقدية، دار الينابيع للنشر والتوزيع ط ١ عام ١٩٩٧ ص ٧٨

٤ - عبد الحسين شعبان. الجواهري شاعر الجدل الحديث ص ١٢٣ بيروت، دار الكنوز الأدبية عام ١٩٩٧.

الإعراب والسليقة

د. جمعة سلامة أبو خمّاش (*)

إنّ المنقِّب عن جذور اللَّحن مجازف مَظَنّة الزّلل، والعثار -في رأيي- إذا ما أوغل كثيراً في غابر العصر الجاهليّ؛ لأنّ نصوص هذا العصر ستفجؤه بنقائها وفصاحتها، ولن يجد ضالّتَهُ فيها ولو تكلّف لها.

ولو حاولنا أن نرجع إلى أشهر المصادر الّتي نقّبت عن جذور اللحن وألقينا عليها هذا السؤال:

(*) د. جمعة سلامة أبو خمّاش: كاتب وباحث جزائري.

- العمل الفني: الفنان: أكثم عبد الحميد.

هل كان في الجاهلية من يلحن؟ لرأينا أنّ كتاب «الموشح» للمرزبانيّ (ت٣٨٤هـ) يتصدّر للإجابة:

أورد المرزبانيّ جملة من المآخذ اللغويّة على الشّعراء الجاهليين من أمثال امرئ القيس، والنابغة الذبيانيّ، وهما من فحول الطّبقة الأولى -كما هو معروف- وهذه المآخذ احتكم المرزباني فيها إلى قواعد الخليل بن أحمد الفراهيدي -رحمه الله- (ت١٧٥هـ)، وكان الأولى أن ينظر إليها على أنّها من الضّرائر الشعريّة، التي اضطر إليها هؤلاء الشّعراء، وحسبنا في ذلك أن نقرأ الخبر المرويّ عن النابغة الذبيانيّ:

أورد المرزباني عن النابغة من داليته المشهورة هذه الأبيات:

أمن آل ميّة رائح أو مغتدى

عجلان ذا زاد وغير مزوّدِ[1]

زعم البوارح أن رحلتنا غداً

وبذاك حدّثنا الغراب الأسودُ

لا مرحباً بغد ولا أهلا به

إن كان تفريق الأحبة في غدِ[2]

فاختلف المجرى، الذي هو حركة الرّويّ المطلق بكسر وضم، فالرّويّ هو (الدّال)، والمجرى الذي هو حركة الرّويّ المطلق هنا هو الكسرة في جميع أبيات القصيدة، عدا البيت المنتهي بكلمة (الأسود)، فقد اختلف من كسر إلى ضمّ، فوقع فيما يسميه العروضيّون بـ (الإقواء). وحينما أنكره القوم على النّابغة، ولم يصغ إليهم جاؤوه بمن غنّت هذا البيت مع الأبيات قبله، وبعده، بما يظهر الخلل في إيقاع البيت المضموم.. إلى آخر الخبر.

والسؤال: هل وقع من النابغة لحن بحسب هذا الخبر المروي؟

-في رأيي- وإن جرى لسان النّابغة بالبيت مرفوع الدّال على سليقته فهو لم يخطئ في اللّغة بالمعنى المفهوم، وإنّما وقع في إقواء، والإقواء قد ورد كثيرًا في شعر كثير من فحول الشّعراء المتقدمين المشهور لهم بالفصاحة وسحر البيان حتى أباحه لهم علماء اللغة، ولم يعدّوه عيبًا في شعرهم، وكان الخليل بن أحمد الفراهيدي -على سبيل المثال- يقول:

«تجوز الضّمة مع الكسرة» والأخفش سعيد بن مسعده (ت٢١٥هـ) يؤيد ذلك ويقول: «أكثر هذا عن فصحاء العرب»[3] ومنه على سبيل المثال لا الحصر ما ينسب لدريد بن الصمّة-أحد الشعراء الفحول الشجعان المشهورين- وهو قوله:[4].

نظرتُ إليه والرماحُ تنوشه

كوقع الصّياصيَ في النسّيج المدّدِ

فأرهبت عنه القوم حتى تبدّدوا

وحتى علاني حالك اللّون أسودُ



وقول حسّان بن ثابت -رضي الله عنه-:

لابأس بالقوم من طول ومن عِظَمٍ
جِسْمُ البغال وأحلام العصافير

كأنكم خُشُبٌ جُوفٌ أسافله
مثقّبٌ نفختْ فيه الأعاصيرُ(٥)

وكما أسلفت سابقًا فقد أجازت العرب الجمع بين الكسر والضمّ في قافية القصيدة؛ لأنّ هذا الانتقال لا يؤثر تأثيرًا محسوسًا مدركًا على الانسجام الموسيقي بين القوافي، وهو يختلف عن (الإصراف)(٦)؛ لأنّ هذا يؤثر على الانسجام الصّوتي في القافية إذ الحرف المفتوح يمدّ به الصوت، ويفتح فيه المتكلّم فاه، فإذا لبىَّ الشّاعر داعي الفتح في القافية، وكان الرويّ مضمومًا، أو مكسورًا ظهر ظهورًا واضحًا عدم الانسجام بين القوافي، لذلك أجاز العلماء الإقواء، ومنعوا «الإصراف»، فالخليل لايجيز هذا ولا أصحابه»(٧).

وفرارًا من الإصراف قال الفرزدق من قصيدة يهجو بها جريرًا ويفخر بمآثر قومه:

عزفتُ بأعشاش وما كدت تعزفُ
وأنكرتَ من حدراء ما كنت تعرفُ

ثم قال:

وعضُّ زمان يا بن مروان لم يدع
من المال إلا مُسحتا أو مُجلّفُ(٨)

فركب الفرزدق الصعب ورفع (مُجلَّف)، وأراح قوافيه، وأتعب النحاة، حيث اشتجرت على هذا الرّفع ألسنة النحاة، وبقي مرفوعاً[9].

إذن النّابغة لم يقع في لَحْن، ونعود للمرزبانيّ، فمن مآخذه أيضاً ما أورده على شاعر مخضرم، ابن شاعرة مخضرمة، صحابيّ ابن صحابيّة إنّه العباس بن مرداس السُّلميّ، وبنو سُليم مشهورون بالفصاحة، قال المرزبانيّ في موشّحه في باب ضرورات الشّعر:

«وأمّا ترك صرف ما ينصرف، فهو غير جائز؛ لأنّه يخرج الشيء عن أصله، وقد أجازه الأخفش، وأنشد بيت العباس ابن مرداس[10]:

فما كان حِصنٌ ولا حابسٌ
يفوقان مرداسَ في مجمعِ

فترك صرف (مرداس)، وهو اسم منصرف، وهذا قبيح لا يقاس عليه؛ لأنّه لَحْن»[11]. ومن نافلة القول أنّ ما سماه المرزباني (لحناً)، هو من باب ضرورات الشّعر، بصريح إيراده فيه، وبدليل تصريح المرزباني أنّ (الأخفش) أجازها، وكان المفروض أنّ هذا الجواز من هذا العالم اللغوي الكبير كافياً لأن يُحْجِم المرزباني - وهو الكاتب الإخباريّ - في الحكم على لفظة (مرداس) باللّحن، طالما هو على يقين بأنّ الإمام سعيد بن مسعدة المجاشعيّ (ت٢١٥هـ)، -الذي أودعه سيبويه علمه حينما أمّنه على كتابه- قد أجاز (مرداس) دون تنوين في البيت المذكور، علاوة على أنّ ترك صرف ما ينصرف فيه خلاف «فأجازه الكوفيون وبعض البصريّين»[12].

وتحرير القول: إنّه لا لحن البتة في العصر الجاهلي، وصدر الإسلام، وإن كان اللّحن قد انتقى في النّظم -في الفترة المشار إليها- فهو في الاختيار أشدّ انتفاءً بدليل إجماع البُحاث الجادّين -قديماً وحديثاً- على ذلك، مع الأخذ بعين الاعتبار أن ما خالف قواعد النّحويّين من عصر الاستشهاد، والسليقة ليس لحناً بمعنى الخطأ في اللّغة، وإنّما هو شاذ عند أصحاب مذهب القياس صحيح على مذهب من يقدّمون السّماع.

قلت: لا لحن في عصر السليقة بدليل:

إن لفظة (اللحن) بمعنى الخطأ في الإعراب أو اللغة هذا المصطلح متأخر في دلالته عن المعاني الأخرى بدليل إشارة ابن فارس إليه بقوله: «فأمّا اللحن (بسكون الحاء) فإمالة الكلام عن جهته الصحيحة في العربية، يقال: لحن لحنا، وهذا عندنا من الكلام المولد؛ لأن اللحن محدث لم يكن في العرب العاربة الذين تكلموا بطباعهم السليمة»[13]، ويظهر «أنه استعمل لأول مرة بهذا المعنى عندما تنبه العرب بعد اختلاطهم بالأعاجم إلى الفرق ما بين التعبير الصحيح والتعبير الملحون»[14].

وقرر الخليل بن أحمد الفراهيدي - رحمه الله-(ت١٧٥هـ): «إن العرب قد نطقت على سجيتها وطباعها، وعرفت

مواقع كلامها وقامت في عقولها علله وإن لم ينقل ذلك عنها»[15].

إذن من يعتد بآرائهم يقررون أن العربي في الجاهلية وصدر الإسلام حجة في كلامه، لا يخطئ فيما يقول؛ لأنه صانع اللغة وصاحبها يصرفها كيفما يشاء، وأما ما ذكره بعض العلماء من أن العربي في الجاهلية وقبل الإسلام قد يخطئ في الكلام مثل الأخطاء التي ذكرها المرزباني في موشحة أو التي ذكرها أبو الحسن الآمدي (ت٣٧١هـ) في كتابه الموازنة بين الطائيين، أو التي ذكرها الجرجاني (ت٣٩٢هـ) في مقدمة الوساطة بين المتنبي وخصومه، أو التي ذكرها جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (ت٩١١هـ) في كتابه المزهر. فهو من باب الاختلاف في اللهجات.

يقول العلامة مصطفى صادق الرافعي: «نقطع بأن اللحن لم يكن في الجاهلية البتة، وكل ما كان في بعض القبائل من خور الطباع، وانحراف الألسنة فإنما هو لغات لا أكثر»[16]. ويشاركه في هذا الرأي الأستاذ عباس محمود العقاد بقوله: «إن لغات القبائل العربية على اختلافها صحيحة فصيحة، وكل واحدة منها يصح الأخذ بها والقياس عليها»[17].

هذا يعني أن الإعراب كان في العرب قبل الإسلام سليقة وهي من أبرز سماتهم في الجاهلية تلك حقيقة دأب على تقريرها وتأكيدها جمهرة اللغويين القدامى وبنوا عليها -من خلال مشافهتهم وما خلفوه من تراث خالد- أحكامهم اللغوية وضوابطهم النحوية، والصرفية بل ومقاييس فصاحة الكلام وبلاغته برمته، لا يشكون في هذا المقياس ولا تأخذهم به ريبة.

ومما يدعم هذا الرأي، ويؤكد فصاحة العرب وإعرابهم وخلو لغتهم من اللحن قبل الإسلام نزول القرآن الكريم فصيحًا معربًا، على نظام كلام العرب وفصاحتهم، بل ومتحديًا لهم في الفصاحة، ولا يمكن أن يتحداهم القرآن في هذا الجانب لولا توفره عندهم مسبقًا، بل لأن الفصاحة من أخص خصائصهم قال تعالى: **﴿إنا جعلناه قرآنًا عربيًا لعلكم تعقلون﴾**[18] وقال تعالى: **﴿قرآنًا عربيًا غير ذي عوج لعلهم يتقون﴾**[19] إذن تنزل القرآن على قوم فصحاء درجوا على الفصاحة وترعرعوا عليها وصقلوا لسان التزامهم بها، ومحافظتهم على سليقة الإعراب وعدم الزيغ عنها، حتى كانت هذه الظاهرة ناموسهم ومن أبرز مميزاتهم، ويؤكد القرآن العزيز نفسه هذا المبدأ في قوله تعالى: **﴿وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه﴾**[20] أي بلسانهم ولغتهم التي يتكلمون بها، ومن هنا كان طبيعيًا أن يتحداهم القرآن الكريم ببيانه المعجز، ويدعوهم للمنازلة بأن يأتوا بسورة من مثله، أو حتى بقليل منه، فعجزوا، قال تعالى: **﴿وإن كنتم في ريب مما نزلنا على عبدنا فأتوا بسورة من مثله وادعوا شهداءكم من دون الله إن كنتم صادقين﴾**[21].

وهل يعقل أن يناجزهم القرآن الكريم لو لم يكونوا فصحاء معربين يحافظون على فصاحة القول ويعدونها أثمن شيء لديهم وأعزه؟ وعلى أية حال فإنه من الحقائق الثابتة الدامغة أن علم النحو وهو العلم بالقوانين التي يعرف بها أحوال التراكيب من الإعراب والبناء، أو العلم بالقوانين التي يعرف بها صحة الكلام وفساده[٢٣]، وهذا العلم لم يكن معروفًا عند العرب في جاهليتهم، وقبل الإسلام وسبب ذلك لا يحتاج إلى افتراض أو تخمين فهم بكل بساطة ليسوا في حاجة إليه: لسلامة سليقتهم، ونقاء فطرتهم، وجودة قرائحهم فهم ينطقون عن سليقة جبلوا عليها إذ اللغة العربية في الجاهلية وقبل الإسلام ترعرعت على رمال الصحراء المحرقة خالصة لأبنائها لم يخدش كبرياءها شيء من أوزار اللغات الأخرى فسلمت العربية من وباء اللحن وقد علل بعض العلماء بأن مرجع سلامة السليقة اللغوية، وقوتها وبراءتها من اللحن في الجاهلية وصدر الإسلام إلى غلبة العزلة على العرب خصوصًا الذين يقطنون أحشاء الصحراء، وإلى قلة اختلاطهم بغيرهم من الأمم الأخرى: لندرة خروجهم من شبه جزيرتهم الواسعة، «ولإيلافهم طريقة حياتهم البدوية الجافة، ووسائلها الساذجة، ولعدم استطاعة الغزاة والطامعين اقتحامها والتوغل فيها، واخضاعها لنفوذهم؛ لجفافها وشح عطائها، ولجوها القاسي، ووعورة مسالكها، وصعوبة السير في مفاوزها، ولحمية أهلها وشدة أسرهم لبداوتهم، وحياتهم الخشنة المتقشفة»[٢٢].

علاوة على تشبثهم العنيد بلغتهم وصونها كدرة نفيسة، وكأنهم ينظرون بعين الغيب إلى أن هذه اللغة ستكون لغة آخر كتاب إلهي ينزل على آخر نبي ورسول.

ولا شك أنه ليس كل من تكلم العربية غدا فصيحًا وإن كان معربًا، وإلا لتساوى الناس، وهذا مستحيل، ولا أدل على ذلك من قول الرسول (صلى الله عليه وسلم) «أنا أفصح العرب، بيد أني[٢٤] من قريش»[٢٥].

وهذا القول الشريف يعني أن الفصاحة معنى قابل للتفاوت في الزيادة والنقصان، يتفاضل فيه الناس، ويتسابقون، والذي تدل عليه الشواهد أن نشأة النحو العربي بدأت بعد مجيء الإسلام، وبالتحديد في الصدر الأول منه وذلك بعد ذهاب سليقة الفصاحة، ونشوء السليقة اللاحنة أو (السليقة البذلة) -كما سماها المرحوم الأستاذ عبد القادر المغربي، أخذًا من كلام الزمخشري في الفائق-[٢٦] لعوامل جدت في المجتمع العربي بظهور الإسلام وانتشاره في الآفاق وخروج العرب من شبه جزيرتهم واختلاطهم بغيرهم من الأمم اختلاطًا واسعًا مما دعا أبا الأسود الدؤلي (ت هـ) إلى ابتكار علم النحو في أواخر عهد الخلافة الراشدة وأوائل عهد الدولة الأموية كما هو معروف[٢٧].

وعلى هذا التأسيس يمكننا أن نزيح اللثام عن نشأة اللحن وتفشيه ذلك أن

اللحن قد دب إلى اللغة العربية -كما تجمع كل الروايات- بعيد خروج العربية من عرينها ومهدها الأصيل، وذلك مع كتائب الفتوح الإسلامية. فعندما غمر الإسلام شبه جزيرة العرب ونشر رايته على بلدان أجنبية، واختلط العرب -بعد الفتوحات المظفرة- بالشعوب التي كانت تحت سيطرة الفرس والبيزنطيين والأحباش، ودخول هؤلاء في الإسلام أفواجًا كان لابد أن يكون لهذا الاتصال أثره المحتوم في لغة الفريقين وعاداتهما، ومظاهر حياتهما فيتأثر كل فريق بالآخر ويؤثر فيه، فكان طبيعيًا أن تتعرض لغة العرب للتأثر فتتسرب إليها كلمات أعجمية أو تتغير بنية بعض الألفاظ، أو يختل ضبط بعض حروفها أو تركيب جملها، وأشكال أساليبها[28].

وبسبب هذا الاختلاط تسرب الفساد إلى لغة كثير من العرب، وبدا يظهر اللحن في التخاطب؛ لأن اللغات إذا اتصل بعضها ببعض فلابد أن يظهر أثر هذا الاتصال والاندماج، كما أن اللغتين إذا التقتا في اللسان الواحد أدخلت كل واحدة الضيم على صاحبتها، على حد قول الجاحظ[29]؛ لأن الأمم والشعوب تختزن كثيرًا من عاداتها اللغوية ولا يمكن أن تتخلص منها، مما يفسح المجال للتحريف وشيوع اللحن عند احتكاك اللغتين ببعضهما. أشار إلى هذا أبو بكر محمد بن الحسن الزبيدي (ت٣٧٩هـ) بقوله: «لم تزل العرب تنطق على سجيتها في صدر إسلامها، وماضي جاهليتها حتى أظهر الله الإسلام على سائر الأديان فدخل الناس فيه أفواجًا، وأقبلوا إليه أرسالا، واجتمعت فيه الألسنة المتفرقة، واللغات المختلفة ففشا الفساد في اللغة العربية، واستبان منه في الإعراب الذي هو حليتها، والموضح لمعانيها، ففطن لذلك من نافر بطباعة سوء أفهام الناطقين من دخلاء الأمم بغير المتعارف من كلام العرب فعظم الإشفاق من فشو ذلك وغلبته حتى دعاهم الحذر من ذهاب لغتهم، وفساد كلامهم إلى أن سببوا الأسباب في تقييدها لمن ضاعت عليه، وتثقيفها لمن زاغت عنه»[30].

إذن دخول العجم في الإسلام، واختلاطهم بالعرب الأقحاح وظهور جيل من المولدين العرب نشؤوا في الأقطار المفتوحة، كل هذا أدى إلى فساد الألسنة، وفشو اللحن، وإلى هذا أشار ابن خلدون (ت هـ) بقوله: «فلما جاء الإسلام، وفارقوا الحجاز.. وخالطوا العجم تغيرت تلك الملكة بما ألقى إليها السمع من المخالفات التي للمستعربين من العجم، والسمع أبو الملكات اللسانية ففسدت بما ألقى إليها مما يغايرها، لجنوحها إليه باعتبار السمع، وخشى أهل الحلوم منهم أن تفسد تلك الملكة رأسًا بطول العهد، فينغلق القرآن والحديث على الفهوم، فاستنبطوا من مجاري كلامهم قوانين لتلك الملكة مطردة شبه الكليات والقواعد، يقيسون عليها سائر أنواع الكلام ويلحقون الأشباه منها بالأشباه»[31].

مصادر البحث

١- القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.
٢- أشعار الشعراء الستة الجاهليين، أخبار يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالشنتمري ط١، دار الآفاق الجديدة بيروت لبنان، لا ت.
٣- الإفصاح في شرح أبيات مشكلة الإعراب، لأبي نصر الحسن بن أسد الفارقي، تحقيق وتقديم الأستاذ سعيد الأفغاني، ط٢ منشورات جامعة بنغازي، ليبيا، ١٣٩٤هـ-١٩٧٤م.
٤- الاقتراح في علم أصول النحو، للسيوطي، تحقيق، أحمد محمد قاسم، طبعة السعادة، ط١، القاهرة، ١٣٩٦هـ-١٩٧٦م.
٥- بحوث لغوية (أصالة اللغة العربية وعلومها)، د.إبراهيم رفيدة، لا ت، ليبيا.
٦- البيان والتبيين، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجليل، ودار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لا ت.
٧- تاريخ آداب العرب، للأستاذ مصطفى صادق الرافعي، ط٤، بيروت ١٩٧٤م.
٨- التعريفات، لعلي بن محمد بن علي الجرجاني، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الريان للتراث، القاهرة، ١٤٠٣هـ.
٩- الجامع الصغير من أحاديث البشير النذير، لجلال الدين السيوطي، ط١،مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٣٧٣هـ-١٩٧٤م.
١٠- خزانة الأدب، ولب لباب العرب، لعبد القادر عمر البغدادي، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة،١٩٦٧م.
١١- ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، شرحه وضبط نصوصه وقدم له د.عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ١٩٩٣م.
١٢- ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه وقدم له الأستاذ علي فاعور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.
١٣- ديوان النابغة الذبياني، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٢٩م.
١٤- رأي في بعض الأصول اللغوية والنحوية، للأستاذ عباس حسن، القاهرة، ١٩٥٤م.
١٥- ضرائر الشعر لابن عصفور الاشبيلي، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، لا ت.
١٦- طبقات النحويين واللغويين، لأبي بكر محمد بن الحسن الزبيدي الأندلسي، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، طبعة دار المعارف بمصر، ١٩٧٣م.
١٧- العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، يوهان فك، ترجمة وتعليق د.رمضان عبد التواب، الناشر مكتبة الخانجي بمصر، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م.
١٨- الفائق في غريب الحديث للزمخشري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، طبعة دار المعرفة، بيروت، لا ت.
١٩- اللسان، لابن منظور، ط٣، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م.
٢٠- اللغة والنحو، لحسن عون، ط١، الإسكندرية، ١٩٥٢م.
٢١- مقاييس اللغة، لابن فارس، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٢، طبعة دار الكتب العلمية، إيران ١٣٨٩هـ.
٢٢- المقدمة لابن خلدون.
٢٣- الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر للمرزباني، تحقيق محمد البجاوي، طبعة دار النهضة، مصر، ١٩٥٦م.
٢٤- النحو والنحاة بين الأزهر والجامعة، للمرحوم الشيخ محمد أحمد عرفة مطبعة السعادة بمصر، لا ت.
٢٥- الوافي في العروض والقوافي، صنعة الخطيب التبريزي، تحقيق د.فخر الدين قباوة، تمهيد الأستاذ عمر يحيى، ط٤، دار الفكر، دمشق، سورية، ١٣٩٠هـ-١٩٧٠م.

الحواشي

١- هذا البيت من مطلع قصيدته المشهورة التي يصف فيها المتجرّدة زوج النعمان بن المنذر. ينظر أشعار الستّة الجاهليين للأعلم الشنتمري ٢٢٨/١.

٢- ينظر ديوان النابغة الذبياني، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ويروى بدل (الغراب) (الغُداف) بمعنى الغراب.

٣- عن النّحو والنّحاة بين الأزهر والجامعة، للشيخ محمّد عرفة، ص ١٦٩.

٤- الخزانة، ٤٤٤/٤.

٥- ديوان حسان، قافية (الراء).

٦- إذا كان من المجرور منصوب سمي إصرافًا، أي هو إقواء بالنصب، ينظر الوافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، ص٢١٥، ٢١٦.

٧- المصدر السابق نفسه ص، ٢١٦.

٨- وروى بدل (مجلف) (محرف) وهو بمعنى المال الذي بقي منه بقية. ينظر ديوان الفرزدق، ضبط وشرح الأستاذ علي فاعور، ص ٣٨٦.

٩- ينظر الإفصاح للفارقي، ص ٢٩٣.

١٠- الموشح، ص ١٤٤.

١١- المصدر نفسه والصفحة.

١٢- ضرائر الشعر، لابن عصفور الاشبيلي، ص ١٠١، وينظر الإنصاف في مسائل الخلاف، لابن الأنباري، المسألة (٧٠).

١٣- مقاييس اللغة، لابن فارس، ٢٣٩/٥.

١٤- العربية، دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، يوهان فك، ص ٢٤٥.

١٥- الاقتراح في علم النحو، للسيوطي، تحقيق أحمد قاسم، ص ٦٨.

١٦- تاريخ الأدب العربي للرافعي، ٣٣٩/١.

١٧- رأي في بعض الأصول اللغوية والنحوية، للأستاذ عباس حسن، القاهرة، ١٩٥٤، ط٢.

١٨- الزخرف، ٤٣/٣.

١٩- الزمر، ٢٨/٣٩.

٢٠- إبراهيم، ٤/١٤.

٢١- الإسراء، ٨٨/١٧.

٢٢- ينظر التعريفات للسيد الجرجاني، ص ٢١٤، ٢١٥.

٢٣- بحوث لغوية (أصالة اللغة العربية وعلومها) للمرحوم د.إبراهيم رمفيدة، ص ٨.

٢٤- بيد أني: من أجل أني، اللسان، مادة (بيد).

٢٥- روي الحديث بروايات مختلفة هذه إحداها، ينظر الجامع الصغير للسيوطي.

٢٦- ينظر مجلة اللغة العربية المصرية، م ٧٨/٩-٧٩، والفائق في غريب الحديث للزمخشري، ٢٧٦/٢.

٢٧- ينظر طبقات النحويين اللغويين، ص ١١.

٢٨- انظر اللغة والنحو، عباس حسن، ص ١٨.

٢٩- انظر البيان والتبيين، للجاحظ، ١١٠/٢.

٣٠- طبقات النحويين واللغويين، ص ١١.

٣١- مقدمة ابن خلدون، ص ٥١٥.

❖ ❖ ❖

علاقة الرواية بالفنون الحديثة

جان ألكسان(*)

هل ستقتل السينما الرواية؟

عنوان مثير يحمل سؤالاً كبيراً طرحه سامح سامي من القاهرة في مقال موجز نشرته صحيفة الحياة في عددها الصادر بتاريخ العاشر من كانون الأول (ديسمبر) ٢٠٠١م. وهو يستعرض عنوان كتاب مترجم إلى العربية بعنوان (أركان القصة) أو (أوجه الرواية) من تأليف الروائي والناقد الإنجليزي إدوارد موغان فورستر (١٨٧٩-١٩٧١) ترجمة كمال عياد جاد، وقدم له الناقد المصري **ماهر شفيق فريد** وصدر ضمن **«مكتبة الأسرة»** التابعة للهيئة المصرية العامة للكتاب.

(*) جان ألكسان: كاتب وأديب سوري.

- العمل الفني :الفنان محمد حمدان.

والكتاب عمل يؤرخ لتأسيس النقد الروائي في خلال النصف الأول من القرن العشرين، شأنه في ذلك شأن (**بناء الرواية**) لادوين ميور، و(**صنعة القصة**) لبرسي لبوك فضلاً عن كتابات نقدية لكونراد ولورانس.

وإذا كانت الكتب والمؤلفات والدراسات التي تناولت موضوع الرواية ومستقبلها كثيرة، إلا أن مؤلف هذا الكتاب يتميز بقراءاته الواسعة في الأدب الروائي مما مكنه من عقد المقارنات الدالة والتوسع في إطاره المرجعي بما يكفل رؤية الأمور في منظورها التاريخي المقبول.

ولسنا هنا في مجال دراسة أو عرض أو اختصار الفصول الثمانية للكتاب، وإنما نصل إلى الخاتمة لنقرأ تأملات فورستر حول مستقبل الرواية طارحًا تخوفه من أن السينما ستقتل الرواية..

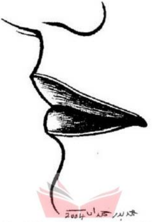
ولم يكن فورستر الناقد الوحيد الذي طرح مثل هذا التخوف حول مستقبل الرواية منذ بدايات القرن العشرين وظهور فن السينما الذي عرف باسم (الفن السابع)، ثم ازدادت نسبة هذا التخوف في منتصف القرن العشرين مع ظهور التلفزيون، وهذا ما طرح على الساحة سؤالاً جديدًا هو محور بحثنا هذا عن علاقة الرواية بالفنون الأخرى الحديثة، وجاءت صفة (الحديثة) كنوع من الاستدراك وعدم التعميم، لأن هناك فنونًا أخرى قديمة عاصرت ظهور الأدب الروائي أو سبقتها كالمسرح الذي ظهر قبل أكثر من خمسة وعشرين قرنًا، والرسم الذي تزامن مع المراحل المبكرة للتاريخ البشري

من الكتاب إلى الشاشة

من هنا، فإننا نرى هناك علاقة جدلية وثيقة بين طرفي المعادلة في محور البحث، بين الرواية من جهة، وبين الفنون البصرية والسمعية كالسينما والإذاعة والتلفزيون من جهة أخرى، ومن هنا كان تعريف **جان كوكتو** للشريط السينمائي (الفيلم) بأنه (كتابة بالصور)، بينما يقول نجيب محفوظ: «لا بدَّ للمخرج من البحث عن معادلات سينمائية لترجمة الرواية من الكتاب إلى الشاشة».

لقد تزامن نشوء فن السينما، قبل أكثر من مئة عام مع التوجه للاعتماد على الآثار الروائية المطبوعة، والموضوعات التي تقدمها: التاريخية، والدينية، والأساطير، والملاحم، وروايات الحروب، والأحداث الكبرى في تاريخ الإنسانية، وصولاً إلى الكلاسيكيات العالمية، والروايات التاريخية، والروايات الاجتماعية، فالروايات الحديثة، ذلك لأن الرواية أقرب الفنون الأدبية إلى فن السينما من حيث:

- الحدث الدرامي المتصاعد الغني بالمشاهد والشخوص والمجموعات .



- الإمتاع والإثارة.
- كون الرواية -التاريخية والدينية بصورة خاصة، متحدرة من أصول ميثولوجية.
- إشباع حاجة أساسية في الإنسان، وهي التوق لمعرفة ما لا يعرف عن أناس أو شعوب، أو أحداث، في حقب مختلفة، أو مجهولة، من تاريخ مسيرة البشرية.
- وجوه الشبه بين جمهور الفيلم وقرّاء الرواية.
- التقارب الجمالي والفني بين الرؤاية والسينما لكلا الفنين في طبيعته: رؤى وقصّ، وما لهذه الرؤية وهذا القص من قوانين وأشكال، تختلف عن المشهدية التي يخضع لها فن المسرح أو أي فن آخر.
- التتابع في الرواية والفيلم: تتابع الأحداث في الحكايات الموروثة التي هي أصل الفن الروائي.
- توفر التنوع والتغير والتجديد في موضوع الزمان والمكان.
- تجسيد شخوص وأبطال ألهبوا خيال قارئ الرواية وتمنى أن يراهم في حالات تشخيص.

سمات ليست لصالح الرواية

وعلى الرغم من هذه السمات المشتركة

بين الرواية والفيلم السينمائي، فإن هناك كثيرين من النقاد يؤكدون أن هذه السمات لم تكن لصالح الرواية.

وإذا كان الأدب صياغة لغوية فنية، فإن السينما لغة صور لها مفرداتها وبيانها، وحين تُعقد منافسة بين الحركة والكلام في الفيلم السينمائي للاستحواذ على المتفرجين، فلا يمكن أن ينتصر الكلام وحده، ولهذا تحتل الحركة موضع الصدارة، لما لها من سلطان على اللاشعور، ويوسع الكلمات أن تمنح الحركة تأكيداً قوياً حين تعاون على توضيحها وإكمال معانيها، غير أن الكلمات إذا استقلت عن الحركة، أو غرقت في تقديم المعلومات أو الأفكار التي تشتمل عليها الحركة، فإن السينما في مثل هذه الحال تجهز على نفسها بنفسها.

السينما إذن هي صياغة فنية بالصور المتحركة، بينما الأدب صياغة فنية بالكلمات، وإذا كانت السينما تستخدم الكلمات، فإن الأساس الحقيقي فيها هو الصور، والسينما بعد ذلك تستخدم الموسيقى والفن التشكيلي والمناظر، والإضاءة، والعدسات المختلفة، والحركة من جانبي الممثل والكاميرا، وغير ذلك من الأدوات والمؤثرات.

وقد قطعت السينما شوطاً طويلاً حققت فيه نجاحاً ملحوظاً قبل أن تنطق صورها، على أن هذا لا يمنع من الاعتراف بأن الكلام المنطوق أثرى إمكانات السينما فوسع مجال تأثيرها على الناس.

المعجزة المتحركة

بعد أن استنفد المشاهدون بوادر الدهشة مع العروض الأولى للسينما والتي كانت أقرب إلى الأفلام التسجيلية أو الإخبارية، بدأ عدد هؤلاء الرواد يتناقص بعد عودتهم لمشاهدة العروض المسرحية التي اعتادوا مشاهدتها، فعمد السينمائيون إلى تصوير عروض المسرح سينمائياً.

ثم جاءت مرحلة تالية كان لا بدّ للسينما فيها من تحقيق الاستقلال عن المسرح، فعمدت إلى إخراج الروايات الأدبية على الشاشة.

وإذا كان السرد بطبيعته يقترب من المادة (الدرامية) أكثر من اقترابه من المادة (الروائية) إلا أن الرواية تتميز بقدرتها على تناول السرد وتطويره وإغنائه في إطار خارجي، تستطيع الرواية تقطيع السرد وإغناءه بتحليل تجريدي يصعب على السينما إدراك تحقيقه، ومن هنا تأتي عملية نقل الرواية إلى الشاشة شبيهة بتحويل العمل الروائي إلى (دراما)، فكل شيء يصبح حركة، وتشاء طبيعة السينما أن يتقيد هذا التعبير الحركي بزمن محدود جداً يبدأ وينتهي مع انتهاء عرض الشريط أن تلقي الرواية فقد يمتد أياماً أو ربما

شهوراً، وتستطيع الرواية أن تقتحم ثلاثة أنواع من المواضيع:

- ذلك الذي يصور حقبة زمنية معينة.
- وذلك الذي يحكي حياة شخص وتطوره إيجاباً وسلباً.
- والنوع الذي يعتمد سرد فترة زمنية قصيرة متوترة وفيها أزمة.

ومهما حاولت السينما -مثلاً- أن تجتهد في تقديم المهم من رواية **(الحرب والسلم) لتولستوي** أو من رواية **(دافيد كوبرفيلد) لتشارلز ديكنز**، فثراء العملين يجعل الصورة دائماً قاصرة عن عطاء أكثر.

وأغلب الأعمال الأدبية التي نجحت السينما في إنتاجها وعرضها تنتهي إلى هذا النوع من الروايات وترتاح السينما في تعاملها مع رواية الحركة أكثر من ارتياحها للتعامل مع الرواية التحليلية إذ إن هذا النوع ينحصر في سرد أزمة يحاصرها الزمن ويعتمد على سلوك شخصياتها الخارجي الظاهر للعيان.

الرواية تنقذ السينما

في العقد الأول من القرن العشرين تعرضت السينما لما يسمى (أزمة الموضوع) وكادت أن تغلق أبوابها فأسس (باته) الفرنسي (الشركة السينمائية للمؤلفين ورجال الأدب) وتعاقدت الشركة مع ثلاثة كاتب لتزويد السينما بالنصوص الروائية وفي مقدمتهم أناتول فرانس، كما تمَّ اقتباس روايات **هيجو، وراسين، وزولا، وبلزاك** وغيرهم للسينما.. كما تم تحويل عدد من الأعمال المسرحية للسينما، ومنذ تلك المرحلة لم تنقطع علاقة السينما بالأدب **(الرواية والقصة والمسرحية)**، إذ إن رجال السينما كانوا يرون في الرواية الأدبية مشروعاً سينمائياً تسبقه شهرته وهذا يعني تسويقاً تجارياً سهلاً للأفلام المأخوذة عن الروايات.

ثنائية الأدب والفن

هذا المحور الذي نتناوله في بحثنا هذا يطرح بصورة مستمرة موضوع ثنائية الأدب والفن، وكان موضوع الرواية والسينما بالذات يطرح في كثير من الملتقيات والمهرجانات السينمائية ومثال ذلك ملتقى تطوان (١٩٩٠) حيث قدمت فيه عشرات الدراسات حول العلاقة بين الرواية العربية والسينما، وما نقوله عن السينما يمكن أن نقوله عن التلفزيون مع اعتبار الفرق في الطرح الزمني، ففي حين تقدم السينما الرواية في ساعتين من الزمن، نجد الشاشة الصغيرة تقدمها في ثلاثين حلقة مسلسلة لأسباب فنية أو تجارية، وإذا كانت الرواية تعيش مع السينما أكثر، فإنها تصبح سلعة مستهلكة على شاشة التلفزيون لتسارع وتواتر الإنتاج على الشاشة الصغيرة.

ويبقى هناك حذر مشروع من أن كثيرين لا يعرفون الأدب الروائي إلا من خلال عرضه على الشاشة، وهنا يلعب الإعداد والسيناريو والإخراج الدور الأساسي في تقديم العمل الأدبي حيث تتفاوت نسبة الجودة أحياناً بين التميز والتشويه بسبب استحالة نقل الرواية كما هي إلى الفيلم ونوعية العلاقة التبادلية بين الرواية والسينما التي تشتمل على الكثير من الإشكالات في اعتماد عملية تكيف محددة وحلولاً إخراجية معينة، والفنون، كما هو معروف، يعين بعضها بعضاً بمقدار ما ينتصب أحدها من الآخر.

سورية..نموذجاً

بعد هذا التمهيد الاستطرادي، لابدّ من العودة إلى محور البحث الذي يحصر الموضوع في (الهوية في الرواية العربية في سورية)..

فالمعروف أن أكثر أفلام المؤسسة العامة للسينما أعدت عن روايات وقصص أدبية.. وكانت بشهادة النقاد والمشاهدين أفلاماً على درجة عالية من التميز، فإذا تجاوزنا الأفلام التي كتب قصصها المخرجون نجد من الأفلام الروائية:

- **السكين** -عن رواية (ماتبقى لكم) لغسان كنفاني.
- **الفهد** – عن رواية (الفهد) لحيدر حيدر.
- **المخدوعون** -عن رواية (رجال في الشمس) لغسان كنفاني.
- **العار** – ثلاثية عن قصص قصيرة لفاتح المدرس.
- **القلعة الخامسة** -عن رواية (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوي.
- **كفر قاسم**– معدة عن وثائق أدبية حول المذبحة.
- **اليازرلي** – عن رواية (الياطر) لحنا مينه.
- **الحياة اليومية في قرية سورية** – عن قصة لسعد الله ونوس.
- **الأبطال يولدون مرتين** – عن قصة لزين العابدين الحسيني.
- **بقايا صور** – عن رواية (بقايا صور) لحنا مينه.
- **المصيدة** – عن قصة للدكتور علي عقلة عرسان.
- **الشمس في يوم غائم** – عن رواية لحنا مينه.
- **المغامرة** – عن قصة (مغامرة رأس المملوك جابر) لسعد الله ونوس.

- **وجه آخر للحب** - عن قصة لخلدون الشمعة.
- **آه يا بحر** - عن قصة (الدقل) لحنا مينه.
- **حبيبتي يا حب التوت** - عن رواية لأحمد داود.
- **حادثة النصف متر** - عن قصة لموسى صبري.
- **باسمة بين الدموع** - عن رواية للدكتور عبد السلام العجيلي.

وهكذا يمكن أن نعتبر نصف إنتاج المؤسسة من الأفلام مأخوذًا عن روايات وقصص أدبية مختلفة ومتباينة الاتجاهات والمواقف، وقد رصد عدد من هذه الأفلام القضية الفلسطينية في مختلف مراحلها بصورة بعيدة عن المبالغات والشعارات وتميزت الأفلام التي أخرجت عن روايات الكاتب حنا مينة بأنها تجسد ما يمكن أن نسميه (سينما البحر والغابة) وهي: اليازرلي -بقايا صور- الشمس في يوم غائم- آه يا بحر، بالإضافة إلى مسلسل (نهاية رجل شجاع) الذي أخذ عن رواية له بالاسم نفسه.

أما فيلم اليازرلي فيقول عنه المخرج قيس الزبيدي: (كنت أطمح إلى تحويل هذه الرواية إلى فيلم تجريبي، وإلى تحقيق إضافة جديدة للسينما العربية الجادة).

إن مثل هذا العمل الأدبي الذي يرصد مثل هذه الشرائح الاجتماعية مؤهل أكثر من غيره للإنتاج السينمائي الذي يغني الأحداث بالصورة، ويقدم رؤية واعية لأدواء المجتمع بعيدًا عن افتعال الميلودراما أم التطرف في تصوير جانبين فقط من المجتمع: الأسود والأبيض.

الرواية لن تموت

بعد هذا الاستعراض المكثف لثنائية الأدب والفن استنادًا إلى موضوع الرواية. وعلى الرغم من الأصوات الكثيرة العالية التي تطلق بين حين وآخر، في الشرق والغرب، تنذر بموت أحد الفنون الأدبية، فإن طبيعة التكامل بين هذه الفنون يفرض الاستمرارية والحضور الذي قد يتبدل خطه البياني صعودًا وهبوطًا بين فترة وأخرى.. وفي مرحلة وأخرى، ولعلنا جميعًا نذكر ما طرح مؤخرًا في الصحافة الأدبية العربية حول أزمة الشعر، وما إذا كان الشعر قد دخل مرحلة الاحتضار، وعما إذا كان الشعر لم يعد ديوان العرب، بل إن البعض تطرف لصالح الرواية العربية وقال إن الرواية اليوم هي التي أصبحت ديوان العرب.

عبد الباسط الصوفي... شاعر الألم والتفرّد ١٩٣١-١٩٦٠

عبد اللطيف الأرناؤوط(*)

مَنْ لا يعرف الشاعر عبد الباسط الصوفي، ذلك الفتى الغائم النظرات، الغائر العينين، اللطيف الملامح، يتحلّق حوله المعجبون بشعره، وبإنسانيته، وبين يديه دفتر اشعاره وخواطره المدوّنة بخط يده، يتلوها بصوت حزين، وينقل نظراته الهادئة بين زملائه، وكأنه يوزع عليهم نبع ألمه الدافق، وفيض إنسانيته الحالمة، وعلى فمه ابتسامة بريئة يمتزج فيها الأنس والدفء بالقلق واليأس، ولا يدرك من يقرأ نظراته الحزينة وابتسامته المتحفظة ما خلفهما من الم دفين. وعذاب روحي يحاول أن يكبتهما، وكأنه يريد ان يضع بين عالمه الذاتي

(*) عبد اللطيف الأرناؤوط: أديب وباحث من سورية.

- العمل الفني :الفنان عبد الرحمن مهنا.

ومن حوله حجابًا يسترهما من الهدوء والرزانة والتحفظ، فليس في حركاته ونظراته وهو يُلقي شعره ما يوحي بأنه عصبي المزاج، أو يعاني أي أعراض تنبئ عن توتر داخلي. كان يبدو وهو يلقي قصائده في أروع حالة نفسية، وكأن الشعر ملاذه وخلاصه وعلاجه من أزمات روحية دفينة.

وتمرّ الأيام، وتنثرنا الحياة على دروبها، وتظل صورة «عبد الباسط» في الذهن أيقونة للفتى المبدع الذي ينتظره مستقبل مشرق، وحياة سعيدة توفّرها له موهبته التي كنا في أعماقنا نغبطه عليها، ويتجدد تواصلنا به من خلال ما ينشره في الصحف والمجلات أو يبثّه من أحاديث إذاعية، فيبعث صوته بدفئه الإنساني الذي عهدناه في جلساتنا.

وفجأة يطالعنا النبأ المفجع بعد عقد ونيف من الزمن:

مات عبد الباسط الصوفي

مات الشاعر من غير مقدمات أو لقاء..!!

غابت أروع صورة لازمت مخيلتنا عن إنسان مرّ في هذه الدنيا مرورًا عابرًا، وعبّر عن مروره بها بمقطع من قصيدته عنوانه «خيبة» يلخص فيه عبوره السريع:

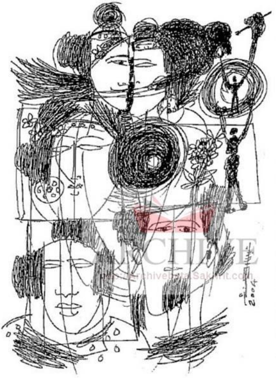
مَنْ أنت؟ ذاك الشارد الهيمان، تطوي العمر ظلا
من أنت؟ صوت شاحب النبرات، مجهول أطلاّ
عينان غائرتان، حدّقتا، وماض قد تولّى
شبح يمر على الوجود، يداعب الزمن الملا
ليل من الأبد الطويل، وصورة بلهاء تتلى

* * *

ونتساءل عن سبب موته، وما كنا من قبل نتساءل عمّا وراء عالمه الأراضي من محن وأحزان ناءً بحملها حتى وضعت حدًا لحياته ولمّا يناهز الثلاثين من عمره، وسكت العندليب، فشعرنا أننا شركاء بجريمة فقده، وهمستُ بكلمات حزينة بأذن صديق له كان يلازمه:

– ألا تشعر أننا كنا مقصّرين بحقه؟ أما كان يمكن تفادي مأساته: فأجاب: عبثًا تسأل، إن مشكلة «عبد الباسط» يتعذّر حلّها بكل مغريات دنيانا الزائلة، هو شاعر عانق العدم منذ نشأته، وعقد مع الموت عهدًا لا تنقضه أو تفسخه عودة حبيب.. فكأنما يجد حياته في موته، هو شاعر والشعراء يبحثون عن ذلك المجهول الذي هو العدم.

قالوا: هو مطعون بحبه، وما أكثر الذين طعنوا بحبهم فداسوا قلوبهم وتابعوا مسيرة الحياة.



قالوا: أصيب بمرض نفسي أخرجه عن طوره.

لكننا نراه في سنواته الأخيرة أكثر صفاء وتألقاً وامتلاكاً لصحته، كما يتجلى ذلك في رسائله.

وقالوا: أنهكته ظروف حياته، والواقع المؤلم الذي كانت الأمة العربية تقارع القوى الاستعمارية التي تكالبت عليها، والتآمر الصهيوني.

لقد احتلت القضية القومية جزءًا من اهتمامه وشعره، لكنه بدا في قصائده مصمماً على تحدّي الواقع السياسي والاجتماعي، ولم يكن في شعره القومي ذلك الإنسان اليائس المتخاذل، بل كان يشعر بتفاؤل نحو المستقبل، وإيمان بقدرة الأمة العربية على تجاوز المحن. ربما كان لهذه العوامل كلها أثر في استفحال مرضه.

على أنه كان في كل الأحوال مندفعاً نحو تطوير إبداعه، وسعيه وراء جذوة الإبداع التي أسلمته إلى هوّة العدم.

❖ ❖ ❖

نشأته:

ولد «عبد الباسط» عام ١٩٣١م لأب متدّين ومثقف وخطيب مفوّه، يُكنّى بأبي الخير بن محمد الصوفي، في مدينة «حمص»، وتحدّر من أسرة تركمانية النسب نزحت من «التركستان» إلى حمص في عهد «نور الدين الشهيد» عام ١٠٩٨م. وربما كان لنسب الأسرة صلة بالتصوف والتدين. أنهى دراسة المرحلة الابتدائية والإعدادية والثانوية في حمص. ثم انتسب إلى كلية الآداب في جامعة دمشق. وبعد تخرجه عام ١٩٥٦م عيّن مدرساً للعربية في «دير الزور» ثم في «حمص» وتم اختياره مبعوثاً إلى «غينيا» مدرساً معاراً، وتوفي فيها يوم ٢٠ تموز ١٩٦٠م عن عمر لا يتجاوز إحدى وثلاثين سنة.

قيل مات منتحرًا في المشفى الذي أرسل إليه في «كوناكري» إثر إصابته بانهيار عصبي شديد، وسبقت محاولته المؤلمة تلك محاولات قبلها، دفعته إلى الابتعاد عن وسطه الاجتماعي والاغتراب لعل في ذلك البعد ما يخفف من أزمته، لكن أهله أدركوا أن غربته ستكون أشد قسوة عليه، وأذعنوا لإصراره وهم يشعرون أن اغترابه سيكون رحلته الأخيرة إلى الموت. ونقل جثمانه إلى مسقط رأسه، إلى أرض وطنه التي أحبها وقال فيها:

أنا ابن أرض على آثارها درجت
قوافل الدهر وانساحت بها ذِكَرا
فكل شبر نسيج من دم ولظى
وكل أفق نداء ضجّ واستعرا

❖ ❖ ❖

بيئته وآثاره:

لم يكن «عبد الباسط» فريداً في إبداعه، فعبر التاريخ العريق، برز في «حمص» شعراء ومبدعون.. وقد وفّرت طبيعة «حمص» الساحرة فرصاً مواتية لهؤلاء المبدعين، كما امتاز أهلها بصفاء الطوية والتلطف والإيناس ونبل المشاعر. في هذه البيئة نشأ «عبد الباسط» ونهل منها النزعة الإنسانية العميقة والحب المتأصل في الأعماق، وترسخت تلك الإنسانية في أعماقه بتأثير ظروفه الأسرية، فمن والده اقتبس القيم الروحية، والترفع عن الاهتمام بأعراض الدنيا والمادة وهما سمة الإنسان في عصرنا، يتضح ذلك جلياً في ابتهالات «عبد الباسط» إلى خالقه كلما اشتدت به الشدائد النفسية، فيلجأ إليه بصلاة المتعبد:

يارب في أذنيك لم تصمت أناشيد الحياة
فض الجناحين، انطلاقاً واجر في آفاق ذاتي

واجمع على فمي الصلاة، تسيل في إثر الصلاة

❖ ❖ ❖

ولم يكن يدعو ربه ويبتهل إليه طمعًا برزق أو لما يسعى إليه الناس من جاه ومال، بل كان يدعو أن يوفقه في التعبير عما يحسّ به من مشاعر:

دعني أمرّ على ظلالي خاشعًا أفنى ضياءً

دعني ثريًّ الحلم أطوي الأرض في نفسي ثراء

وأفجرُ القلق المولّه بين أعماقي غناء

❖ ❖ ❖

في البدء كان «عبد الباسط» يدور في فلك الإنسان المحدود، والمقيد بطموحات وطنية وقومية وأمنيات ذاتية، ثم راح يبحث عن الإنسان الكوني، يريد أن يستكنه روح الأشياء، جوهر الإنسان العميق ونزوعه إلى المطلق، وشرع يعمّق قراءاته المتشعبة ليكتشف جوهر ما يطمح إليه الإنسان في نزوعه وتساميه..

كتب في إحدى رسائله لصديقه الأديب«أحمد الداعوق» من مغتربه في «كينيا»: [أنا الآن في بوتقة أريد انصهارًا كليًا، لأدرك وأستطيع قابلية الإدراك في ذاتي، أريد انتصارًا على الجزع الروحي الذي مزّقني، أريد أن أتعرّى على صعيد موضوعي.. أريد رؤية جديدة حيث لا ضجيج مصطنع، ولا تصميم مقهور، حيث العراء اللانهائي المطلق. والسلام بلا معبد والغبطة بلا ندم].

ويمكننا بذلك تقسيم رحلته الشعرية إلى مرحلتين:

١) - **المرحلة المحلية المحدودة**: إذ يلتفت «عبد الباسط» إلى قضايا ذاتية محدودة، كالتغنّي بخيبة حبه، أو يجاري الشعراء في التنديد بالظلم الواقع على أمته، بنفس رومانسي ثائر وحزين، يحاول استكناه روح مجتمعه المحلي وشعبه الباحث عن الخلاص، والمؤمن بالمستقبل والتخلص من قسوة الحاضر ومرارته.

٢) - **المرحلة الإنسانية**: التي يمثلها آخر سنوات عمره، حين اتسعت رؤاه الروحية ونزوعه إلى المطلق، والتفاته إلى الإنسان الكوني الذي لا يقنع بالتحرر المادي، وإنما ينزع إلى تحقيق ذاته بالاندماج بذات الكون الكلية التي هي في جوهرها تسامٍ ونزوعٌ إلى المطلق:

أنا فرح الأرض.. إنسانها.. شوقها السرمدي

أنا في تدافع عشب.. وفي خفق صبح ندي

أنا قد غمست حروفي بكل عروق الحياة

غرقت بعيد الشموع.. وغنى بليلي القدح
فأهوى بمعوله الصلد ضوء سرح
وكانت نجوم تحلّ جدائلها من فرح
وعبر الشقوق تسللت يا حزن مثل شبح

❖ ❖ ❖

لم يكن «عبد الباسط» يدرك سرّ هذا الحزن الذي تسلل إلى حياته التي كانت رحلة فرح إلى المطلق، وفاته أن رحلة التطهير والانطلاق لم تكن سهلة مجانية، فكانت لونًا من معانقة العدم، كان السعي إلى المطلق، هو سعي إلى الموت والعدم، والحج إلى السدرة العليا مكابدة ومجاهدة تقتاتان من جسده الواهن، وتعكران صفاء صوفيته الروحية بشعور من القلق وعدم الرضا.

❖ ❖ ❖

يثير الناقد محمد علاء عبد المولى مسألة آراء دارسي «عبد الباسط» الذين صنفوه شاعرًا رومانسيًا فيقول:

[تدعم هذه الآراء أحكامها برومانسيته ما يعثر عليه الدارسون من مواقف محددة عبّر عنها «عبد الباسط» في شعره ونثره وسلوكه، وأرى أن هذا الإجراء لا يتعدى في النهاية إجراء شكليًا لا نقديًا، ويسوّغ هذا الحكم بروز «عبد الباسط» في مرحلة كانت فيها حمّى المدارس الأدبية منتشرة في الثقافة الأدبية، مع أن الذي يتقصّى المراجع الثقافية التي شكلت شخصيته، يكتشف لونًا من التنوع والغنى يتجاوز الرومانسية.. وربما كان ذلك متعلقًا بسنّه المبكرة وبداياته، وعدم استقراره على تصور نهائي..] والناقد عبد المولى على حق، فشعر البواكير لدى «عبد الباسط» كان رومانسيًا يستجيب لظروف حياته الخاصة وتكوينه النفسي، وللروح الرومانسية التي سادت شعر معاصريه في مرحلة التحرك الوطني والقومي.

لقد شغف في بواكيره بالتعبير عن قلقه وأحزانه وحبه الخائب ورفضه العالم المحيط به، كما شدّته الطبيعة، فكانت ملاذه وملجأ آلامه، وإن ما يطلق عليه داء العصر من حيث القلق والتغرب كان «عبد الباسط» يمثله أصدق تمثيل، إضافة إلى سمات في شكل شعره تقرّبه من الشعراء الإبداعيين من حيث تضمين شعره بمفردات عاطفية قوية التعبير عن شحنته العاطفية، واتكاء على أساليب الجيل البارز من الشعراء الذين سبقوه، فهو يستعير غنائيته في الغزل من شعراء «أبولو» والشعر المهجري بسوداوية كئيبة:

سمراء ردّي الأفق من جفنيك للحلم الشهي
ردّي على شفتيَّ أطياف النشيد العبقري
هذي دروب الفجر غرقى منك بالطيب الندي
وأنا مع الذكرى أهيم كرعشة الألم البغي
صوت من الماضي تلفت كالخشوع إلى نبي

❖ ❖ ❖

أنا ها هنا، والجدر ساهمة وصمت الروح مضنى
سكران في صحو الأسى، لم أبق في الكاسات معنى
خدر كأحلام السرير. يئن إحساساً ولحناً
وبقية من ليلة لفظت وجودي وهي تفنى

❖ ❖ ❖

وشعره القومي والاجتماعي في هذه المرحلة، يبدو أكثر تفاؤلاً، ينطلق فيه من الالتزام بقضايا الأمة، ودعم الثورات الوطنية، والتنديد بجرائم الأعداء. يقول في قصيدة عنوانها «الحقد والفولاذ»:

جـمـيـلـة خـرسـاء زنـزانـة
ومـعـصـم فـي بـارد الـقـيـد
تـغـلـغـل الـمـسـمـار فـي كـفـهـا
واخـتـلـجـت فـي سـكـرة الـهـدب
أخـتـي عـلـى الأشـجـار عـريـانـة
وفـي رصـيـف الـغـدر مطـروحـة

❖ ❖ ❖

ونلاحظ أن رؤيته القومية شاملة، فهو يجمع بين انتفاضات الوطن العربي في إطار واحد هو السعي إلى الحرية، إلا أنه يكتفي برسم الصورة المأساوية للواقع، ويقف عند حدوث الحدث وإثارة الجماهير بنفس رومانسي متفائل، شأن كل شعراء الالتزام في تلك المرحلة.

لم يكن «عبد الباسط الصوفي» مقلداً، بل كان شاعراً يبحث عن نهجه، وكانت له في شعر البواكير خصوصية فنية تنبئ بما سيؤول إليه شعره من نضج، خاصة قصائده التي يحاول فيها أن يستقرئ روح شعبه، حيث برز لديه تجديد ملموس في بنية القصيدة وطريقة التعبير والقدرة على شحن عواطفه في المفردات، وبذلك فرض نفسه شاعراً كبيراً مبدعاً على دروب التجديد.

❖ ❖ ❖

الحـب قيمـة رابعـة

ليلى مقدسي(*)

الحب كمفهوم عام أُضيف إلى مفاهيم القيمة، كالحق والخير والجمال، وأصبح قيمة رابعة. والحب يرتبط بمعناه بموضوع ما .. حب الطبيعة ، حب الخير ، حب الإنسان للإنسان، حب الوطن ، حب الأم والأهل والأصدقاء إلخ. أي هناك مواضيع مختلفة للحب. والذات تحاول الوصول إليه وتحدد نوع التجربة، العاطفية، الوجدانية ، الإنسانية.

والأدباء والشعراء يربطون الحب بالجمال من خلال لغتهم الشعرية التي تنقل الحب من عالمه الواقعي وتحنو به نحو الرومانتيكية والخيال.

(*) ليلى مقدسي: أديبة وشاعرة من سورية.
- العمل الفني : الفنان علي مقوص

يقول **ابن حزم الأندلسي** في طوق الحمامة:

من الناس لا تصح محبته إلا بعد طول المخالطة، وكثرة المشاهدة، وتمادي الأنس، وهذا يدوم ويثبت. فالمخالطة مع الأنس يقودان إلى الحب، بينما البعد ونقصان الأنس يعتبران سببًا في خفوق الحب أو اضمحلاله. أما الحب الذي يحدث لأول وهلة إنما هو حب قائم على الشهوة، ويكون حبًا فرديًا، ومفهوم الحب يتضمّن عنصرين هما العناية والمشاركة والعطاء ويكون تلقائيًا وذو حدود، والعزلة والوحدة وعدم الاندماج مع الآخرين قد تكون السبب في الكثير من الأمراض النفسية وهناك مثل يقول (**عندما نشارك الآخرين أحزانهم فإننا نتقاسمها معهم، وعندما نشاركهم أفراحهم نجعلها تتضاعف**).

أما **أبو بكر الرازي** يقول:

العشق تعتاده الطبائع الرقيقة، والأذهان اللطيفة وقد عاش الحب حياته السرية مختفيًا في الأقوال المأثورة وفي أعمال الشعراء الإبداعية، وفي مؤلفات الفلاسفة والمتصوّفة ورسائل العشاق.

أما **الكندي** يقول:

الحب علّة اجتماع الأشياء، وحين يتفرّق البشر علّة هذا التفرق يرجع إلى فقدان الحب

وأما **الفارابي** يقول:

يعتبر الحب موحدًا ومؤلفًا وهو على نوعين:

❖ **محبّة طبيعية**، وهي محبة الأهل والأبناء والأقارب.

❖ **محبّة إرادية**، وتكون محبة من أجل الفضيلة. ومحبة من أجل المنفعة. ومحبة من أجل اللذة.

وكلّما ازداد الشعور بعدم الطمأنينة والأمان زادت حاجتنا إلى الحب. وفاقد الأمان يحتاج إلى حماية وفاقد الثقة لايكون صادقًا في حبّه، وأحيانًا يكون الفراغ النفسي دافعًا للحب. أو ينشأ عن الغربة النفسية أي البعد الفكري بين الأشخاص وعدم الانسجام، أو التنافر بين شخص ومحيطه الاجتماعي. والغربة النفسية تدفعنا إلى فقدان الفرح والسرور ولا يكون إلا مع من نحب. والابتعاد عنه يولّد الغربة والفراغ. والحب تعبير صادق يمتاز بحرية العطاء ويتنافى التسلّط مع الحب. والحب يرقى بالإنسان ضمن فسحات الحرية ويرقى بالمجتمع.

أما **أفلاطون**، قسّم الحب إلى نوعين:

- حبٌ سماوي يتعامل مع النفوس وهدفه نبيل.

- وحبٌ عام يتعامل مع الجسد وهو مزيج من الخير والشر.

ولا يمكن أن يفرض الحب بالقوة بل يتأصّل مع الحكمة والمعرفة.

أما **سقراط**، فالحب رغبة وشوق نحو الخير والسعادة. والحب النبيل يولد الأمور النفسية والروحية ويسعى للخلود.

أما **اليونانيون**:

المبدأ الأساسي الذي يجمع بين الماء والهواء والنار والتراب هو - المحبّة - والعامل المفرّق هو - الكراهية - ويمكن القول أن الحب هو الوجود، والكراهية هي اللاوجود .إني موجود فإنه بإمكاني أن أحب وأن أكون محبوبًا.



١ - الحب من الناحية النفسية:

اهتمّ علماء النفس باكتشاف الحب من الناحية النفسية لمعرفة طبيعته. وهل من الضروري أن نشعر بالحب أو بالعاطفة تجاه الآخر؟ وهل يمكن أن يصرف المرء عمره دون حب؟ وكشفت الدراسات الحديثة أن:(خفايا الحب النفسية. كلّ منا يحب شخصًا ويأمل أن يكون محبوبًا. فالمغازلة والتودد هي عرض لا واعٍ للرغبة. وتصبح ولادة الحب ممكنة حين نضفي على الآخر قيمة تفوق القيمة المضفاة على شخص آخر ويولد الحب بانجذاب أحدنا إلى الآخر ولكن إذا كان الحب يولد في هذه اللحظة، لا بدّ أن يكون موجودًا في مكان خفي، وقد انزاح من ذات خيالية إلى شخص واقعي بخصال نادرة، والشخص الذي تريده هو الشخص الذي تريد أن تكونه)

يقول **غوته**: في مواجهة التفوّق الكبير للآخر ما من دواء سوى الحب. والمحب يعطي دائمًا . فالحب ليس نشدانًا للذات بل للذات الأفضل.

أما **باسكال**: إن المرء حين لا يحب كثيرًا ، فإنه يشعر بنقص . والحب لا يناقش إنما يعاش.

فالحب تحقيق رغبات الآخر، وبذل الحنان والعطاء ، وتقبّل عيوب الآخر.

وقال **ستندال**: المرأة ذات الطبع السمح تضحّي بحياتها من أجل من تحب. أما الزواج فهو مزيج من الحب والواقع. ومعظم النساء لديهن الجنس مرتبطًا بالعاطفة، أما الرجل فالأمر يختلف عنده. ولا نزال في مجتمعنا الإنسان البدائي. والمجتمع أطلق ستارًا دخانيًا يزعم أن الحب والجنس متطابقان ولكن هناك هوّة بينهما.. فالحب حاجة اجتماعية نفسية، بينما الجنس غريزة فطرية من أجل الحفاظ على النسل وهو ضروري للكائنات الحيّة. لذلك لم يكن سببًا للحب. فالحب غاية سامية يتّصف بالاستمرارية والثبات. بينما الجنس وظيفة مؤقتة.

بدأ الحب ينمو ويترعرع بخروج الإنسان من المجتمع البدائي إلى مجتمع الحضارة، وكلّما ازداد الإنسان ضبطًا للنفس وتحكّمًا في الشهوة زادت الرغبة في الحب. والإفراط في الحب فضيلة لا تتعارض مع أخلاق البشر، بينما الإفراط في الجنس يؤدي إلى الضرر والأذى والمرض. والحيوان يتحكّم في غرائزه في حين أن الإنسان في بعض الأحيان لا يستطيع. وأنثى الحيوان لا تطلب المساندة إلا في أوقات الإخصاب من أجل الإنجاب والمحافظة على النوع. وأنثى العنكبوت والجراد تقضي على ذكورهما وتلتهمهما. بينما الإنسان يشرب وهو غير ظامئ. والعفة تعني طلب الأشياء في حدود حاجة الجسم. والدراسات الحديثة تسعى إلى علاقات جديدة تتم بنوع من حرية الإرادة والاختيار. والحضارة عبر التاريخ يرتبط انحدارها وسموّها بالتحكّم بالجنس. وترتقي بالحب، وتنحدر وفق الإنسان والتحكّم في انفعالاته.

٢ - الحب - التملّك - الغيرة:

أثبتت الدراسات أن الغيرة العمياء مع الشك لا تنتمي إلى مفهوم الحب. فالغيرة هي سياج يحمي الحب ضمن إطار التفاهم الودّي والثقة والوضوح. والغيرة العمياء نابعة من عدم الثقة بالنفس وفيها حبًا للذات أكثر مما فيها حب. والشك الناخز هو غيرة الجنس أولاً ثم العاطفة. وقد يغار الرجل من الماضي. أما المرأة تفضّل أن تكون الحب الأخير.

أمّا عدم الإخلاص سببه تبدّل في القلب وفي العاطفة والانجذاب نحو آخر وقد يأخذ شكل الأفكار والأفعال والاستيهام الخيالي.

غوتيه: صوّر امرأة مستغرقة في استيهاماتها بصورة رجل وقعت في حبه، مع أنها بقيت مخلصة لزوجها جسديًا وسبب فشل زواجها خيانتها الفكرية.

أمّا تعدد العلاقات عند الرجل مصدرها الحنين إلى العاطفة السمحة.

قال **باسكال**: للقلب أسبابه التي لا يعرف عنها العقل شيئًا. أما الامتلاك يقيّد الحب ويقتله، لأن الحب قيمة مطلقة وغير محددة بامتلاك معيّن.

يقول **ابن سينا**: امتلاك المرأة للرجل واعتمادها عليه سببه أنه يقوم بالإنفاق عليها. وهذا يفسرّ استئثار الزوجة بالزوج أكثر من الأم والأخوات.

وإذا ربطنا الحب بعلاقة الامتلاك يصبح الإنسان لا يتحرّك عقله بإرادة حرّة أو حاجة عاطفيّة واجتماعية، إنما يحرّكه مبدأ الامتلاك وعن طريق الزواج يحتاج إلى شراء من يحبها. فالحب ليس قيمة مادية إنما هو قيمة إنسانية. وحين بدأت المرأة تُحرَر اقتصاديًا بدأت تخفّ تبعيتها للرجل، وتخفّ درجة حكمها له أو امتلاكه. فالامتلاك في الحب يكون إمّا بالقوة أو بالفعل، ولا بدّ أنّ الإنسان بدأ يسعى إلى فكرة التوازن في التصرّفات السلوكية بحيث ينبذ فكرة التحكّم، والامتلاك، والغيرة، حتى لا يخرج الحب من إطاره الطبيعي. فالعلاقة يجب أن تكون علاقة متساوية ومنسجمة وواعية..

قال **غوتيه** : ليس مهمًا فقدانك أي شيء ما دمت تمتلك نفسك.

أما **ديدمونة** قالت : يوم لا أحبك سيكون الكون قد عاد للفوضى من جديد.

٣ - الحياة تدعونا للحب:

إن لفظة « ديانة» مشتقّة من كلمة لاتينية معناها « الارتباط ثانية».

فالإنسان يربط ذاته بالله بالدين وما يربطه هو الحب. وإذا خلا عالمه من الحب تعذّر عليه حب الله. وكثيرًا ما يشوّه الإنسان علاقته بالله بالخوف منه. فالإنسان يحبّ الله لأنه عطاء ورحمة ومحبّة لا متناهية.

وعلم النفس يجمع أن أهم أسس شخصية الإنسان تتكوّن خلال السنوات السبع الأولى. وكل الجراح النفسية التي تصيبنا في هذه السن تترك آثارها في شخصيتنا. وحين يحسّ الإنسان بالوحدة والضيق النفسي، والعطش الروحي يكون مصدر آلامه الفشل في الحب وانشغاله بالأنا فقط. وكذلك حين يحرم الدفء والحب والحنان يبقى منغلقًا على ذاته ويفقد حيوية الحياة.

وأهمّ المشكلات العاطفية التي نعايشها هي:

❖ **القلق** : الإنسان يعيش سجين واقعه، وينظر إلى الوجود بمنظار أسود.

❖ **عقدة الذنب**: وقد نورّث عقدة الذنب وقد لا يكون لها أي ذنب حقيقي إنما وساوس يمكن ردّها إلى قسوة الأهل والتربية الصارمة وضرورة خلق شعور دائم عند الطفل بأنه محبوب حتى عندما نؤدّبه أو نعاقبه. لأن العقاب بغضب هو سلوك خطر.

❖ **عقدة الدونية (مركب نقص)**: حين يحسّ الإنسان أنه دون سواه، أو غير قادر على النجاح. وسبب ذلك معاملة الأهل مع الولد بأنه أحد الأشياء التي يملكونها حين يخضعون الطفل لإرادتهم دون حوار ولا يحسب لرأيه أو رغبته حساب. فالطفل يتعلّم بالوعي والحوار لأنه مقلّد أكثر منه مفكّر. لأن الانتقاد اللاذع يزيده تعقيدًا فيشعر الإنسان أنه يحاكم فيصيبه الخمول والفشل والتعاسة. وكلّ منا يرغب أن يرى انعكاس الخير والقلق في عيني إنسان آخر لذلك النقد اللاذع يجعل المرء يرتدي

الأقنعة والتمثيل لأنه يخشى الظهور بحقيقته ويرتدي أيضًا ثوب الكذب ويفقد الثقة بنفسه. أما الكبت رغبة مدفونة بحاجة إلى العطف والحنان والإشباع. فالنضج الواعي هو القدرة على الانفتاح على الآخر ومواجهة الذات بوضوح وصدق وتحريرها من كل خوف وتردد. والنضج الإنساني يشمل: النضج العقلي، والعاطفي، والاجتماعي، والأدبي. فالحب يساعدنا على التعايش مع مشاكلنا، ومجابهة الواقع، ومحبّة الآخر محبّة مجانية، لا حب خارج حدود التضحية والبذل والعطاء. فالحب يبحث عن خير الآخر والخير المطلق للإنسانية. وعندما تسأل: ماذا عملت أنت في سبيلي؟ يكون قد انتهى الحب.

٤ - كيف خلق الحب؟

كان العالم مدفونًا في حضن الألوهية السرمدي، فاشفق الله على هذه الوحشة وخلق الفجر، ومن التقاء النور والظلام نشأت الألوان، وبدأت الحركة بفعل الخلق وكلّ روح بحثت عن الروح التي انفصلت عنها. وطار كلّ محبّ على أجنحة المحبّة الوردية. فولد الحب متوقّدًا في الفراغ المترامي.

٥ - الأساطير اليونانية:

تمثل لنا الحب على صورة طفل لأن في الحب عودةً إلى الحياة وبه نولد من جديد. والمعنى العام للحب هو الرغبة المطلقة في الحب. ومتى عرف الإنسان الحب عرف الله. ونكشف في الحب بذور الخير والجمال لأنه قيمة أخلاقية. وتتعدد لغات الحب: لغة شعرية، لغة صوفية، لغة أخلاقية، لغة بيولوجية..

واختلف الفلاسفة وعلماء النفس في معناه، والفيلسوف المعاصر أضافه إلى قيم الحق والخير والجمال قيمة رابعة هي الحب واحتكره أهل الأدب والشعر.

والتجارب الدينية فيها نزوع مشترك للحب يجمع: القديس - الصوفي - العاشق، نحو الاتحاد بالحب المطلق. وقصة الخلق كتبت بلغة الحب. «لقد نفخ الله في الطين أنفاس الحب».

٦ - أقوال في الحب:

ابن حزم:

العين باب النفس لأن النظرة نقطة انطلاقه. وقد يعشق صورة لا يعلم من هي، أو شخصًا سمع عنه، فللخيال دورة في نشأة الحب. وللحب نِعَمٌ كثيرة على الإنسان: يجرّدنا من الغربة، وهو مصدر الشعر والفنون، والصلة بين الله والبشر.

ستندال:

الرجل في الحب مهاجم، والمرأة مدافعة. لأن الرجل مخاطر جسور، وهي متوجسة خائفة. ويعلل التقلّب في الحب

إلى الملل، وحب الرجل منفصل عن حياته لأنه لا يضع الحب في المكان الأول، بينما المرأة الحب صميم وجودها.

سقراط:

لا يكتمل الحب إلا في المرأة، والمرأة هي التي تعلّمنا الحب.

بلزاك:

الطبيعة منحتنا الحب على صورة فعل حيواني، والإنسان استطاع أن يطوّره. حضارتنا وفكرنا هي ثمرة من ثمار الحب.

مدام لافاييت:

إن في الحب شيئًا من كل شيء، ففيه شيء من العقل وشيء من الحب وشيء من الجسد.

موسيقار فرنسي:

الحب والموسيقا هما جناحا النفس.

أما أحد الفلاسفة قال:

الخصم اللدود للحب هو الزواج، لأن العاطفة تضعف ويخضع الزواج للألفة الطويلة والتكرار والعادة. والحب لا يحيا إلا في جو المغامرات والمفاجآت.

٧ - مراتب الحب:

يبدأ بالسماع، ثم بالنظر، يتولّد الإعجاب، يقوى ويصير مودّة، ثم محبّة ثم خلّة ثم هوى ثم عشقًا. يزداد العشق يصير تتيمًا ثم يصير ولهًا.

٨ - علامات الحب:

كان المحب مدعوًا للكتمان. والتعبير عن مشاعره أمرًا منكرًا. وعبّر عنه بالأطلال والنسيم ونوح الحمام والشعر.

٩ - من قصص الحب..

قصص الحب ليست وقفًا على الشعراء والروائيين، إنما نجدها في الكتب المقدسة. القرآن الكريم (يوسف وامرأة العزيز) وفي التوراة والإنجيل وقصص الملوك والأمراء والخلفاء.

١) قصة أولى:

عالج أحد الأطباء شابًا ناحلاً، فعرف أن داءه العشق. وراح الطبيب يردد أسماء عدد من النساء، ويتلمّس نبض الشاب. فلما أسرع النبض تعرّف على الفتاة التي مرض بسببها.

٢) قصة ثانية:

جارية ألقت بنفسها في نهر دجلة عقب انفعالها بالغناء، فما كان من عاشقها إلا أن رمى نفسه خلفها.

٣) قصة ثالثة:

روى جعفر السراج خبر شجرتين التفّتا على قبرين متلاصقين. أما القبران فهما لـ (عروة وعفراء). وقيل تآلفا في الحياة وفي الممات. ونوع هذا الشجر غريب لا يعرف اسمه . هل نبت هذا الشجر من دم العشاق، أم تحوّل العشق إلى شجرة، أم تجاوب الشجر مع مشاعر العشاق؟..

١٠ - أزمة الحب .. المعاصرة

الحب هو السبيل إلى اكتمال الذات، وبالحب نصمد أمام تجارب الحياة، وأزمة

الحب تواجه المجتمع المعاصر، لأن الأكثر رواجًا في هذا المجتمع التمسّك بالمادة. ولذلك بدأ يعيش هاجس الخوف والقلق والضياع، وأصبح الاهتمام - **بالأنا** - . وخلقت ذات جديدة لا تهتم إلا بذاتها ، وهذا أدّى إلى ضعف علاقات المودّة والمساعدة والتواصل. وبدأ الإنسان يتجرّد من ميزاته الإنسانية ونسي معنى القيم فتقطّعت الصلات الإنسانية، وبدأ الإنسان يعاني من فراغ وفقد المعنى للحياة. فالأنانية والجشع والتركيز على الذات جعلته يفقد ذاته، لأن حياة الإنسان مرتبطة مع الآخر من خلال الحب والعطاء.

يقول **أدلر**: إن كل إخفاق بشري هو نتيجة لانعدام الحب. والحب يقضي أن أهتمّ برغبات من أحب.

أما **فرويد**: طُلب منه أن يعطي تحديداً للصحة النفسية: إنها القدرة على العمل والحب .

إيرك فرام : الحزن كل الحزن أن تعبر الحياة من غير أن نحب.

الشاعر الفرنسي **بيكي** : لا تحاول أن تذهب إلى الله وحدك. فربّما سألك : أين أخوتك في الإنسانية؟ فلا القوة ولا المال ينتصران، إنما الحب وحده، والعلامة الأولى للحب هي العدل والسلام حتى نستطيع تحمّل ثقل العالم وما فيه من ظلم وصراع ومفارقات ومآسي . والقلب وحده يبصر جيداً ، لأن كل إخفاق بشري نتيجة انعدام الحب.

١١ - الحب في الفكر العربي:

كلمة الحب أكثر دورانًا من الألفاظ في القرآن الكريم. أما الهوى فلا يرد مرادفًا للحب، إنما خصص بالميل إلى ما ليس صواب، كقصة يوسف وزليخة.

أما ماهية الحب عند العرب فتاريخهم حافل بأخبار الحب والعشق في الجاهلية والإسلام. وتدرجت ألوانه من الحب العذري إلى الحب الحسّي الصريح. وفي التراث العربي الحب على نوعين:

١ - النوع الأول : اعتبر الحب والعشق ظاهرة إنسانية.

٢ - النوع الثاني: الحب الصوفي فارتقى من محبة جمال المخلوق إلى محبّة الخالق.

والسهروردي أول فيلسوف إشراقي يؤلف رسالة في العشق.

أبداً تحنّ إليكم الأرواح

وهواكم ريحانها والراح

وفي الأدب العربي كان الحب في فنون مختلفة - الشعر ، القصة ، القول المأثور، النوادر..

أما أخوان الصفا قالوا:

تتغيّر أحوال العشاق بعلّة ثابتة راجعة إلى يوم ميلاد العاشق والمعشوق . وتتغير حالات العشق بسبب تغيير العشاق وأشكال الفلك والنجوم.

[الشعر: بنيةً وتشريحاً] للشاعر حامد حسن معروف

عبد اللطيف محرز(*)

- الشاعر حامد حسن، يجمع بين الفكر والشعر، بين رحابة التفكير وطلاقة التعبير، وهو يشكّل في عصرنا الحديث، الضلع الثالث من مثلث الأصالة الشعرية، في المنطقة الساحلية (اللاذقية وطرطوس) بعد بدوي الجبل ونديم محمد- رحم الله الجميع-. وقد حدّد أحد النقّاد لكل من هذا الثالوث ميزته الفنية فقال:

- بدوي الجبل: شاعر الديباجة القوية، الحكمة.
- نديم محمد: شاعر الصورة الفنّية المتوهجة.
- حامد حسن: شاعر اللفظة الرهيفة، المترفة.

(*) عبد اللطيف محرز: شاعر وأديب سوري.
- العمل الفني: الفنان قحطان الطلاع.

- ولحامد حسن كتاب في الشعر، وفي نقد الشعر، نشره عام ١٩٨٧م. تحت عنوان: [الشعر : بنية وتشريحاً]. وسأقوم الآن بجولة سريعة في رحاب هذا الكتاب، لأقدّم للقارىء الكريم، باقة من أطياب أزهاره، وحفنة من بذور أفكاره.

أولاً: [الشعر هو الحياة، ضاحكة باكية؛ ناطقة صامتة؛ مقبلة مدبرة؛ والشاعر يكتب ما يرى بعينه المادية، وعينه الروحية بعد أن تختمر الرؤية - ص ٢٩-].

- الشعر إذاً هو الألق الفني الذي يتوهج في شرايين الحياة. ولكن كيف يسلسل الشاعر المبدع هذا الألق الفني، في عباراته وأبياته؟ .. وما هي الخطوات التي يقوم بها الشاعر لاستيلاد قصيدته من حمّى الارتعاشات في رحم الحياة.؟.

ويجيب الشاعر حامد حسن كما يلي: [الشعر قبل الشروع به يكون عبارة عن نغم مسيطر يعيش الشاعر في جوه المضطرب، المشوّش، فترة تطول أو تقصر، مغمغمًا بعض الكلمات، مرجّعًا بعض الأنغام قلقًا بعض القلق، ذاهلاً بعض الذهول.].

ثم يصل الشاعر إلى حالة التلقي أو المخاض، وهي حالة وسطى بين الوعي واللاوعي، حيث تنهال الصور والتعابير. ويصف حامد حسن هذه الحالة قائلاً:

[إنّ استغراق الشاعر في حالة التلقي تجعله يشعر بأنه في حالة تآلف وتناغم مع الكون، وحقائقه الأزلية. وهذا يتم بالتناغم الموسيقي، وليس عجيبًا أن تشارك الموسيقا في الصلوات المتصاعدة من الهياكل والمعابد، للتقرب، من المطلق- ص ٥٢-].

- ونتساءل عن ماهية هذه الحالة الوسطى؛ فهل هي نافذة ميتافيزيقية، يهبط منها إلهام يشبه الوحي.؟.

إن حامد حسن يرفض هذا ويقول: [أمّا حالتا الإلهام (بالوحي الغيبي)، واللاوعي، المزعومتان، فهما باطلتان شكلاً وموضوعاً. والحالة اللاواعية، تعطي- إن أعطت- هذيانًا محمومًا، لأنها غير منضبطة برقابة الوعي - ص ١٦٤-] إن حالة التلقي هذه تنتج كما يرى الشاعر حامد حسن من تكثيف الوعي وحدّته، وتوتره والاستغراق فيه: [الشعر وليد حالة واعية، كل الوعي، تشترك فيها كل الحواس، وهي على درجة عالية من اليقظة والتوتر. فالخيال والعاطفة والوجدان والذوق، والذهن والتصوّر، تكون في درجة كبرى من الانطلاق والاتقاد والتوهج والصفاء والحدة والدقة - ص ١٦٤-].

ولكن كيف يستطيع جمع مكوناته الفكرية والنفسية والعاطفية معاً في فاعلية الخلق الإبداعي؟.

يقول حامد حسن: [كل هذا لا يتوفر إلا إذا كانت هناك ممارسة طويلة، ومعاناة شاقة، ومريرة، وعميقة، يرفدهما استعداد طبيعي وثقافة واسعة - ص ١٦٤-].

وهكذا فإن حامد حسن، وهو يبدع الشعر يحاول أن يجمع بين معطيات الفكر ونوازع الوجدان. يريد أن يبقي همسات القلب وتدفقات المشاعر تحت رقابة الوعي



العقلي. وبذلك يحقق شكلاً فنياً ومضمونًا واقعيًا مؤثرًا ومثيرًا. يقول: [إن لغة الشعر والعاطفة والوجدان مع ما في ساحتها من لمح وإيحاء، ورمز إضاءة، لهي بحاجة إلى ومضات عقلية، ضابطة، ومنسقة ومنظمة- ص٤٥-].

ولكنه يرى أن الفكر في الشعر لا يكون سافرًا، لأن الشعر يُفهم بالحس أكثر مما يفهم بالعقل: [الفكر في الشعر يكون مقنّعًا بالظلال والألوان، متوهجًا بالمشاعر. في الشعر لغة مطلقة وخفيّة؟ ومعان دقيقة، تقرب أحيانًا من الغموض والإبهام؛ لا تفهم إلا بالحس. - ص ٣٩-].

إن فاعلية الإبداع الشعري بمنظور حامد حسن تعتمد على الخصائص الروحية والفكرية والثقافية للشاعر. وليست حالة الاستغراق حين يكون المبدع بين الصحو والسكر، إلا حالة توتر وانفعال، يصهران الكينونة الإنسانية للشاعر بكل مكوناتها. وتجعلانه يشعر بأنه أقرب ما يكون إلى النبضات في أعماق الحياة.

حامد حسن يرفض الإلهام وحيًا غيبيًا، ولا يراه إلا نضجًا فنيًا، يولده الغنى في التحصيل الثقافي، والتأمل الإبداعي، والإثارة الانفعالية.

❖ ❖ ❖

ثانيًا: [إن الذين يقصرون مفهوم الالتزام على جوانب خاصة من الحياة، هم سجينو هذه المساحة الخاصة الضيقة. والحياة أرحب وأوسع، وأغنى وأخصب من سجونهم - ص ٤-].

- الشعر يغني الحياة ويغتني بها. ولابد للشاعر من الالتزام بطبيعة الشعر، فيكون مؤثرًا في الناس ومتأثرًا بهم. ويستعرض حامد حسن، وانطلاقًا من ثقافته الواسعة،

الآراء المختلفة حول مهمات الشعر والتزام الشاعر: .. بين الواقعيين والمثاليين، من فلاسفة أخلاقيين وسياسيين فيعرض:

رأي أرسطو: الذي يرى أن مهمة الشعر هي (التطهير)؛ لأنه يطهر النفس من ضغط العواطف عليها، بالتعبير الشعري. وبما أن المتلقي يمرّ بنفس التجربة فانفعاله مع الشاعر يزيح عنه العواطف الضاغطة أيضاً- ص ٢٨-.

ويعرض رأي أفلاطون: الذي يبعد عن جمهوريته كل شاعر لا يوظف شعره وفنه لخدمة الجمهورية، مع الاحترام والتبجيل لهذا الشاعر المنفي. [نقدس الشاعر، نمسحه بالمر، ونضع التاج على رأسه، ونرسله إلى مدينة أخرى؛ ونظل نستخدم لأجل مصلحتنا شاعراً آخر، أخفَّ شعراً، وأقلّ إمتاعاً، لأنه يحكي لنا حديث الإنسان الخيّر- ص٣١-].

- والتزام الشعر بإغناء الحياة، لا يعني برأي حامد حسن، أن يتحول إلى واعظ أخلاقي. لأن عملية تقييد الشعر وتوجيه الشاعر لا تتلاءم مع الحرية. والحرية ألفُ باء للأخلاق. ومن الخير لنا أن ندخل في مقاييسنا الجديدة، أنّ العمل الجميل في ذاته هو في صميم الأخلاق. ولو أنّ العصور الإسلامية جعلت من الأخلاق معياراً للشعر لحذفت من الأدب العربي، امرأ القيس، وطرفة بن العبد، والشعراء الصعاليك، والمثلث الأموي، وبشار بن برد وغيرهم في قمة الشعر العربي - ص ٣٦-.

- فهل يعني هذا أن حامد حسن يرفض وهو يصرّ على جمالية الفن، وحرية الأديب، أن يوجه الشعر لخدمة المجتمع وصالح الأخلاق؟ .. لا يبدو أن الأمر كذلك، فهو عندما يناقش مسألة الغموض في الشعر يقول: [الغموض - وإن صلح شيء منه لبعض الشعر- فإنه لا يصلح لهذه المرحلة التاريخية التي يجتازها العالم العربي. هذه المرحلة التي تحتاج أول ما تحتاج إلى وضوح الرؤية، وتحديد الهدف، واستهداف الواقعية لتوعية الجماهير. وإذا ما اعتبرنا خدمة المجتمع هدفاً أخلاقياً، فالغموض لا يحقق هذا الهدف في هذه المرحلة - ص ١٦٥-].

- يبدو لي أن الشاعر حامد حسن لا يرى أنَّ هناك تناقضاً في العمق بين نظريتي (الفن للفن) و (الفن للحياة).. عندما تتوفر للشاعر حرية الإبداع، وعندما يكون هذا الشاعر إنساناً واعياً.

مما لاشك فيه أن الجمال الفني غاية ذاتية للشاعر، ولكن هذا المضمون الفني الجمالي، يحترم الحياة الاجتماعية في عمقها الأخلاقي. وظيفة الشعر هي التعبير الفني عما في نفس الشاعر، وعندما يكون الشاعر إنساناً حقاً، لابدّ له أن يحمل - جمالياً- اهتمامات الآخرين في أعماق نفسه، فيكون التعبير الفني في مكونات نفسه لصالح الإنسان والمجتمع. الشعر هو الشاعر، وهذا هو جوهر الالتزام.

يقول حامد حسن: [إذا كان الالتزام فكرياً، إرادياً، حراً، فالملتزم إنسان. وإن كان مفروضاً، فالملتزم جبان، وإن كان (زلفاوياً)

فالملتزم مرتزق. ومن هنا يمكن الحكم على الشعر والشعراء- ص ٤-].

* * *

ثالثاً: [الشعر، لفظة، وصورة، وخيال، وفن ونغم... و (شيء) وراء كل هذا - ص ٧-].

- الشعر إذاً يتألف من خمسة أجزاء، متآلفة ومنسجمة، بالإضافة إلى (شيء) آخر غير معروف. ولكن (اللفظة) في مفهوم حامد حسن لها أولوية خاصة: إنها لحمة هذه الأجزاء وسداها؛ فمن خلالها تشع الصور ويتوهج الخيال، ويتألق الفن ويكتمل النغم. وليس الشعر إلا الرسم بالكلمات، كما يقول الشاعر نزار قباني.

عرف حامد حسن بأنه شاعر الكلام الرهيف التريف النغيم، إنه يعشق الكلمة. يتغزل بها حيناً: [كل شاعر يحس بالمسؤولية تجاه الكلمة، ويجد لذة في كتابتها، وتوظيفها، ووضعها في محلها. ورب كلمة مضيئة في النفس لها طعم القبلة في الفم. - ص ٤٠-].

ويرتفع بها إلى مرتبة القداسة حيناً آخر: [إنّ للكلمة حياة. فلنوفّر لها شروط هذه الحياة، لتوفر لنا بدورها الحياة في أعمالنا الفنية. وإنّ للكلمة عطراً وروحاً وظلالاً، فلنطلق هذه الطاقات، ولنفجر هذه العطور، ولننعم بتلك الظلال. وقديماً قيل: في البدء كانت الكلمة.. ثم تجسدت إلهاً- ص ٤٧-].

- وبينما يرى الكثير من الشعراء أن اللفظة لا تكتسب قيمتها الشعرية إلا من السياق الفني حين تنسجم مع غيرها من الكلمات. يرى حامد حسن أن هناك كلمات شعرية، وكلمات غير شعرية، بغض النظر عن سياقها الفني. واللفظة الشعرية عنده ذات قيمتين: [أولاهما بحد ذاتها، كصدىً صوتي نغيم، محفوف بضياء مبهم غريب. وثانيتهما بحسب تجاورها للألفاظ الأخرى، التي تتغاير ألوانها وتمتد أصداؤها، وأصداء أصدائها- ص ٤٧-]. ويبالغ أحياناً في دور الكلمة ويرى أنها قد تحدد طبيعة الشاعر الذي يستخدمها، وتبين مكامن عبقريته: [وربما نستطيع من خلال كلمة كثر ورودها في شعر شاعر أن نتبين شيئاً هاماً من خفايا نفسه. ولا نغالي إذا قلنا إن كثيرين من الشعراء تكمن عبقريتهم في الكلمات التي يستعملونها أو تقودهم عبقريتهم الباطنة إلى استعمالها. كما قد تبدو لنا نفسية شاعر معاند، مكابر، من إكثاره من استعمال أدوات النفي، وربما لمسنا آلام غيره من إلحاحه على إيراد أدوات النداء والندبة - ص ٤٢-].

- هذا عن اللفظة فماذا عن الصورة؟ يقول: [الصورة هي الموجودة في شيء لا كجزء منه، ولا يصح وجودها مفارقاً له. والمعرفة تتركب من عنصرين: مادة وصورة، وبتعبير أدبي، لفظ ومعنى - ص ٥٩-].

ولن أتوسع مع شاعرنا في أنواع الصورة، وفي تعداد الآراء حول الشكل والمضمون، والتفاضل بينهما. ولكنني سأنقل له هذا القول، عن وحدة الشكل والمضمون: [إن المحتوى كثيراً ما يستدعي الشكل، فالصورة الجميلة تنتقي لباسها

انتقاءً قد يتقصده الشاعر وقد لا يتقصّده، ولا يسعى وراءه، وإنما تستدعيه عبقريته الباطنة- ص ٦٨ -].

- وعندما يصل شاعرنا إلى موضوع الخيال يقول: [الخيال لغةً: الظن والتوهم. أما في الشعر فهو قوة تصوّر، نستطيع بواسطتها إيجاد صور ذهنية نجسدها بالكلمات. وللخيال مصدران : البصر والبصيرة. الأول يتلمس الجمال ويتسقط الصور من الطبيعة، ويستدعيها، ويستحضرها من الذاكرة بعد غياب مادتها. والثاني يستروح الجمال والصور ويبدعهما من النفس - ص ٥٤-].

- وأما الفن والنغم فيبدوان من خلال الصياغة الشعرية، من العلاقات بين الكلمات والصور عبر التناسق والتناغم بين مكونات الشعر في مجرى السياق الفني.

ويستوحي حامد حسن النغم الشعري من مصدرين: [**الأول**: من النغم المتأتي عن الحروف المهموسة، والتساوق الحاصل بين مخارجها، والأصداء المترددة من التعابير المتوازنة، ومن الأنفاس المتناغمة التي تفرضها القوافي عند النهايات. يضاف إلى كل هذا الحركات التي تشكل في امتداد الفتحة، وانسيابها ولين الكسرة، وقوة الضمة وشموخها، سلّمًا موسيقيًا لكل ترددات الصوت.

والمصدر الثاني: من حركة الشعور في النفس، وتوتراتها التي يثيرها المصدر الأول، أو التي تثير هي - على الأصح - المصدر الأول- ص ٥٢-].

ثم يجمل الأمر في موسيقا الشعر كما يلي: [وجميل أن تتلاءم الألفاظ والمعاني وتسبغ عليهما الموسيقا جوّها الناعم الموحي، الذي يشيع في النفس خدراً لذيذاً مجهولَ الكُنْه. وإن كنا نعلم أنّ مأتاه الألفاظ الهامسة والحروف الناغمة - ص ٤٢-].

❖ ❖ ❖

- وهنا نصل إلى ذلك (الشيء) الذي يغلّف عناصر الشعر ويعطيها نكهة خاصة، نحسها ولا ندرك كنهها. إن حامد حسن لا يلجأ إلى الغيب لتفسير هذا (الشيء) كما يفعل البعض. بل يستوحيه من اللفظة الشعرية أولاً، [كصدىً صوتي نغيم، محفوف بضياء مبهم غريب]. ويستوحيه أيضًا من الجو الموسيقي الناعم الذي يشيع في النفس [خدرًا لذيذًا مجهول الكنه].

ولا يترك حامد حسن قارئه يجنح بالخيال وراء ذلك الخدر اللذيذ الذي لا يعرف كنهه فيقول، لا أعرف بالتحديد كيف يتولد ولكنني أعلم تمامًا بأن مأتاه من [الألفاظ الهامسة والحروف الناغمة].

ويحق لنا أن نقول لشاعر اللفظة الشعرية الأنيقة ما يلي: ربما كان هذا (الشيء) الملغز في الشعر هو تلك الروح الجمالية التي تنبعث من تفاعل العناصر في الصياغة الشعرية فصياغة الشعر ليست صنعة آلية بل فاعلية حية ممتزجة بالروح. وليس هناك من صورة شعرية جميلة لا تنبعث منها هالة من ألق الروح والروح شيء لا كالأشياء ، نحسه ولا ندركه.

وكأني به، عندما يسمع قولنا، يبتسم سائلاً: أليست الموسيقا المتولدة عن الألفاظ الهامسة والحروف الناغمة هي هذه الروح التي تعطي للشعر نعمة الحياة؟..

* * *

رابعًا: [نحتاج إلى منهج عربي في نقد الشعر، ينبع من طبيعة لغتنا وأدبنا ونمط تفكيرنا - ص ٨٧-].

- يقول حامد حسن بأن النقد الأدبي، هو عملية الكشف عن الوسائل التي يملكها النص الأدبي، وتجعله يوثر بالآخرين. وأشعر الناس من جعلك تعيش في شعره فتكون أنت ذلك الشعر. وهو يرى أن حكم الناقد على الأثر الأدبي يخضع بدوره إلى مؤثرات عديدة، أهمها ثقافة هذا الناقد، وتجرده، ونفاذ بصيرته، ورهافة ذوقه، ومسؤوليته عن أحكامه. ولكنه يحذر من الاعتماد على التقنيات والمعايير المستوردة لبعدها عن مناخنا اللغوي والفكري. /ص٧١-٧٢/.

وبعد أن يتحدث عن تعدد الاتجاهات النقدية، ويقوم بجولة واسعة في آفاق المدارس الأدبية النقدية، يصل إلى أفياء المدرسة الجمالية في النقد والمدرسة الجمالية هي حاضنته الأولى، التي نشأت وترعرعت في ظلالها موهبته الإبداعية. ولذلك سنقف عندها قليلاً لنتعرف منه على الأبجدية الفنية لهذه المدرسة.

- يقدم عدة تعاريف مختصرة للجمال ولا يرى وجوداً موضوعيًا لجمال الأشياء بعيداً عن ذات الإنسان. فالأشياء التي لاتدخل في مجالنا الحيوي، سلبًا أو إيجابًا لا نهتم بها، ولا تظفر منا بحكم. ويعارض أفلاطون الذي يعترف بجمال الأشياء مستقلة عن توافقها مع رغبات الناس فيقول: [أية قيمة لجمال منفصل عن شعورنا؟ !! إن الترابطية بين شعورنا الذاتي وبين موضوعية الأشياء هي التي تسبغ الجمال أو القبح على الأشياء. إننا نخلع على الأشياء جمالاً (ذاتيًا) من دأخلنا، وهي بدورها تخلع علينا جمالاً (موضوعيًا) من الخارج. ومتى تمّ هذا التبادل، استقام الحكم على الأشياء ذاتيًا وموضوعياً. - ص ١٠٤-].

ويعد هذا النقد الجمالي العام، يعود إلى معشوقته الأولى، إلى اللفظة الشعرية، وبالرغم من أنه تحدث عنها في تعريفه للشعر كما رأينا، فهو هنا يزيدها إيضاحًا مؤكداً أنها البذرة الأولى التي تولّد نبضات الإشعاع الجمالي في الشعر.

[الكلمة تثير صوتًا وترسم صورة، فإذا توافرت لها شروط الفن، أبانت الصورة والصوت في آن واحد. والكلمة تتصل بجهازين هما: جهاز الإرسال وجهاز الاستقبال، أي النطق والسمع، وهي على صلة بالذات والغير معاً. تحمل آلامنا وآمالنا وكل انفعالاتنا إلى الآخرين، كما تحمل إلينا آلامهم وآمالهم، وكل انفعالاتهم. وموسيقا الكلمة وصورتها يشكلان (بعدًا) خارجيًا ينعكس في (بعدنا الداخلي) روحًا وانفعالاً ورؤىً وحدوسًا- ص ١١٦-].

ويتابع القول: [ولكن اللفظة المفردة مهما أوتيت من تناسق الحروف، وتزاوج المخارج، وتناغم الصوت، وليونة اللفظ، ومهما حملت من سعة المعنى وشموله وجلاله، فإنها لا تستطيع أن تؤدي المهمة التي تؤديها وهي مركبة. إنها أشبه ما تكون (بالدرّة). يزيدها انتظامها في العقد بهاءً، ورونقاً ولألأةً -ص ١١٦-].

وعن موسيقية اللفظة، وكأنها في عرفه، قيثارة أنغام يقول: [ومن جمالية اللفظة أنها تتألف من أصوات متباعدة في المخارج. لأن الحرف صوت مستطيل متصل حتى تعترضه مقاطع، تثنيه عن امتداده واستطالته، وكل الأصوات تتألف من الحركة والسكون، ولكن على اختلاف في المقادير والأشكال. كما أن للحروف أجراس ناغمة تختلف باختلاف المقاطع - ص ١١٧-).

- **وبعد أن يمارس** حامدنا تحليل بعض المقاطع الشعرية، وفاقًا لمنظوره في جمالية اللفظة الشعرية، يقدم لنا أخيراً ما يسميه (نمطًا) في أسلوب النقد الجمالي كما يلي:

أ - دراسة البناء النغمي أو الموسيقي أو ما سميناه بجمالية المقاطع الصوتية، ومدى دلالته على التوتر النفسي عند الفنان إبان حركية الإبداع والخلق والعطاء، وأثر ذلك عند المتلقي ومدى عمق وسعة الإثارة في نفسه.

٢ - **البناء التعبيري:** كتداعي الكلمات، تآخيها، تماسكها، حُيويتها طاقاتها، تفجير هذه الطاقات، سعة البعد التعبيري.

٣ - **البناء المنطقي:** حسن العرض، التنامي، الصور، التنسيق بين أجزاء الصورة؛ الربط بين الصورة وبين الواقع، واقع الحياة والذات.

٤ - **البناء الصوري:** الصورة الجزئية - التامة - البسيطة- المركبة. الواقعية- التخيلية.

٥ - **أثر العاطفة - الوجدان - العقل. - ص١٢٣]**

❖ ❖ ❖

- ثم يطبق الشاعر حامد حسن هذا المنهج النقدي على إحدى قصائده من ديوانه (أضاميم الأصيل) فيبدع في تحليلها جماليًا وذاتيًا وموضوعيًا. وأرى من المناسب أن أقدم هذه القصيدة للقارئ الكريم نظرًا لأهميتها الاجتماعية في حياة الشاعر. أقدمها عارية من تحليله لها تاركًا للقارئ أن يمتص من إشعاعها الإبداعي بمقدار ما يستطيع.

-اللاجئ والشتاء-

الشمسُ.. وانطفأ ابتسامُ الله، في ثغر النهار

والرعب ملء الدرب. والليلُ المخيف يلفُّ داري

ومشى الصقيع إليَّ والجوع الرهيب إلى صغاري

يتكوّمون، على حصيرهمُ، بلا نورٍ ونار

فتراقصت شتّى الظلال الراعبات على الجدار

وعيونهم للدرب - درب الكوخ- تقتات انتظاري

وارَيْتُهم خجلاً وراء الليل، فاعتذر التواري

خجل الظلام من العيون، على الصبيّات العواري

باركته، ودفنت تحت حنان جانحتيه عاري.!!

❖ ❖ ❖

يارب، كيف زرعت في دربي وعيني الصحاري؟!!

وجعلت عمر بَنيَّ- كل العمر- حشرجة احتضار

لم تلق في جفنيّ، من خضر المنى، ظلّ اخضرار

فيثور وحش الحقد، حين تسوطني نظرات جاري

عبأت كلُّ جراره خمراً، ولم تنضح جراري

هل تنفضنّ يداك عن جفنيّ ذلّ الانكسار؟!!

هل يُرضينكَ إنْ مضيتُ وما صحبتك في سفاري؟!..

وعبرت أزرع في السماوات العلى، لفتَ ازورار!!..

وألمّ حتى من دروبك، في جبين الشمس، غاري...

فهدير جرحي- لا عدمت الجرح- أغنية انتصار.

❖ ❖ ❖

- ما قدمته حتى الآن ليس إلا لمحة موجزة من أهم الموضوعات في كتاب حامد حسن عن الشعر ونقد الشعر. وبقيت في هذا الكتاب أشياء كثيرة، وخاصة عن تطور الشكل في الشعر العربي وصولاً إلى الحداثة. والأفكار حول هذه المواضع في الكتاب متداولة ومعروفة ولا أرى حاجة لتقديم ملخص عنها. ولكنني سأقتبس من الفصل الأخير في الكتاب وعنوانه (القصة في الشعر العربي). بعض القصص الشعرية القصيرة، حيث سرد كل قصة منها بما لا يتجاوز ثلاثة أبيات:

آ - فهذه قصة قصيرة مترابطة الأحداث في هذا البيت:

رأى؛ فحبّ؛ فرام الوصل؛ فامتنعتْ؛

فسامَ صبراً؛ فأعيا نيله؛ فقضى.

ب - ومن القصص الموجزة في الشعر العربي قول شوقي:

نظرةٌ، فابتسامةٌ، فسلامٌ

فكلامٌ، فموعدٌ، فلقاءُ

ج- وهذه قصة موجزة بأبيات ثلاثة، ولم يذكر حامد حسن صاحبها مع أنها من نظمه وإبداعه:

راقبتُه؛ فأطلَّ، فاستقبلته

فأشاحَ، فاستضحكتُه؛ فتبسَّما

فغمزته، فازورَّ، فاستوقفته

فارتاع، فاستنطقته، فتلعثما

فتركته يمضي، فمرَّ، فأيْنا

في مذهب الشعراء، كان المجرما؟!

- هذا ما رأيت أن أقدمه للقارئ الكريم من كتاب الشاعر الكبير حامد حسن (الشعر: بنية وتشريحاً).وآمل أن أكون قد وفقت في تقديم ما يفيد.

آفاق المعرفة

٢٤٣

أثر تاريخي للموسيقا العربية على منطقة حوض البحر المتوسط

هبة معين ترجمان(*)

على الرغم من أن الموسيقا لغة عالمية لكنها تخضع كغيرها لتأثيرات عديدة والطابع العام للموسيقا المنسوب لأمة ما هو إلا التأثير العام الذي تورثه في أنفس السامعين وهذا الأثر يأتي بنتيجة عناصر عديدة منها اختلاف الأمزجة والمناخ ومسيرة الحوادث التي مرت في تاريخ الأمم وطبعاً الموسيقا العربية لها طابعها الخاص كذلك الموسيقا الغربية والشرقية ..إلخ ولن أعطي هذه التسميات الخاصة كي أقدم صهراً لمجموعة موسيقية تشترك فيما بينها بعناصر ولكن لأبدأ بموضوع من المواضيع الهامة عن أثر الموسيقا العربية على العديد من المناطق منذ القديم.

(*) هبة معين ترجمان: باحثة من سورية.
- العمل الفني: الفنان محمد حمدان.

فقد لفت نظري موضوع الموسيقا في منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط وأثر الموسيقا العربية على هذه البقعة التي تميزت بتاريخ خاص فللمنطقة أهمية جغرافية كبيرة جعلت منها ملتقى لكثير من الحضارات التي قامت عليها والتقت على أرضها بدءاً من الحضارة الكنعانية الفينيقية والمصرية مروراً بالحضارة اليونانية واللاتينية انتهاءً بالعربية الإسلامية.

ما انطبق على العوامل التاريخية والحضارية انطبق على الموسيقا التي انتقلت مع غيرها وكونت نوعاً من الوحدة الحقيقية بين مناطقه وكانت أعمق من أي تشابه بين ساحل بلد مجاور لهذا البحر رغم التغيرات التي أدخلت عليها من جراء الحياة العصرية.

فعند دراسة لغة الموسيقا لحوض المتوسط نجد أنها تميزت بعناصر منها الرصيد القديم لتراكيب خماسية قليلة الانتشار - وسلالم سباعية مجملها موسيقا دياتونية تعتمد على قسمة البعد والنصف بعد بنوعيه المقامي والمتقارب للإيقاعات الثنائية أو الثلاثية نجدها واضحة في موسيقا الرقص وهذه الإيقاعات تكون منتظمة أو غير منتظمة أي من نوع اقصاص أو عائب خاصة في القسم الشرقي من المتوسط وهناك الإيقاع المقطعي المرتبط بالشعر الغنائي، وهو يوجد في أغلب الأغاني الروائية ولو تحدثنا عن الأشكال الغنائية نجد هناك ثلاث أساليب تميزت في المنطقة:

١ - الأسلوب الإنشادي

٢ - الأسلوب المقطعي

٣ - الأسلوب المزوق الحر

ونلاحظ عادة بأن أغاني العمل والأناشيد الطقوسية تخلط بين الأسلوب الإنشادي والمقطعي أما الغناء الطويل أو الملحمي فهو يعتمد على الأسلوب المزوق الحر مع إمكانية التسلسل بين المقطعي والحر وهي مؤثرات شرقية عربية إسلامية.

لقد تعامل سكان المتوسط إلى جانب اللحن المنفرد الذي يتطور إلى أصوات مع الغناء ذي الجمل المتتالية واللحن المتعدد الحركات.

هذه الأساليب والأشكال الموسيقية الحالية من الأصوات تعود لجذور قديمة نلحظ آثارها في موسيقا سيسيليا وسردينيا لن نتعمق في الموضوع فهو بحث دقيق ويحتاج للكثير من الشرح والدخول في تفاصيل علمية موسيقية وفنية ولكن سأقدم عرضاً لتأثيرات الموسيقا العربية عبر التاريخ في المنطقة التي قامت أبرز الحضارات وأهمها تأثيراً على أرضها واستطاعت خلق خصوصية في الموسيقا يمكن أن نميزها عن غيرها.

لا بد في البداية من الحديث عن أبرز المؤثرات في حوض المتوسط وهي الكنعانية



«الفينيقية» التي قامت على الساحل السوري أهم وأكبر المراكز الحضارية في الألف الثالث قبل الميلاد وهم أول من صنع من المتوسط محوراً للعالم القديم فقد حملوا معهم إلى مختلف شواطئه العديد من الأمور الثقافية والعلمية من خلال المدن التي أسسوها على الساحل السوري وامتدت إلى مصر حتى مضيق جبل طارق هذه المدن تجاوزت بينها المسافات وكانت منها مدينة قرطاجا على مدخل الحوض الغربي للمتوسط عام ٨١٤ ق.م وتمكنت من الهيمنة على كامل الحوض الجنوبي الغربي من البحر الداخلي فأصبح المتوسط بحيرة فينيقية من شواطىء إفريقيا حتى أعمدة هرقل (مضيق جبل طارق) جنوبي إسبانيا وجزر البليار إضافة لجنوب سردينيا وصقلية ولم يقف الأمر إلى هذا الحد بل توسعوا نحو المحيط الأطلسي وصلوا خليج غينيا وربما أبعد من ذلك كان حضورهم في المنطقة ملحوظًا سبق اليونانيين وأثر وتأثر بشكل واضح على الحضارة المصرية فكان أكبر الأثر لهم موسيقيًا لأنها من أهم الفنون التي برزوا بها فقد كانوا يعشقون الموسيقا بطبعهم يغنون ويعزفون على الآلات ويرقصون ببراعة واتسمت أصواتهم بالدفء والقوة والتلون إضافة لما كان لديهم من تميز للإيقاع بأنه شيء دقيق كما برعوا في الارتجال وأثناء تنقلهم حاملين آلاتهم فاستطاعوا بهذا طبع موسيقاهم في

المنطقة من أصوات وآلات مصوتة ورنانة مثل الزكرة (الغيطة) - المزود- الزورنة والطبل بأنواعه.

وحتى اليوم ما تزال هذه الأشياء مؤثرة بعمق في موسيقا البلغار وصقيلية، كما نجدها بين موسيقا البربر في المغرب والجزائر كذلك منطقة آسيا الوسطى.

ولا نغفل هنا عن ذكر أقدم قطعة موسيقية مكتشفة في العالم فينيقية من أوغاريت تعتبر غاية في النضج الفني استخدم لها السلم السباعي الدياتوني.

المرتبة الثانية نخصصها لذكر أثر الموسيقا المصرية على اعتبار المصريين كونوا أقدم وأعرق الحضارات في المنطقة وبلغ حبهم للموسيقا حداً كبيراً من التطور في القواعد وآلاتهم تجاوزت دور النشوء وقاريت الكمال استعملوا حركة اليد في غنائهم وهي أصل التدوين الموسيقي (النوتة) أولع الفلاسفة اليونان بموسيقاهم وطالب بها أفلاطون في جمهوريته الفاضلة لكنهم تأثروا كثيراً بالفينيقيين.

الأثر الموسيقي الثالث في المنطقة هو اليوناني الذين جاؤوا بعد الفينيقيين بقرنين بين الرابع والسادس قبل الميلاد وفتوحات الاسكندر التي كونت وحدة شملت المراكز الساحلية لبحر إيجه ومضيق الأسود وإيطاليا ممالكهم لعبت دوراً كبيراً في العصور القديمة والوسطى كما لا ينكر فضل إقليدس وفيثاغورث على موسيقا العالم الذي ابتكر قواعد وأنظمة تدوين الموسيقا بالأحرف الهجائية اللاتينية وتحديده لأزمنة علامات التحويل وكان شعراء اليونان يجوبون البلاد ناشرين شعرهم على أنغام الرباب كما هو حال الشاعر هوميروس لكنهم في الحقيقة كانوا متأثرين بالموسيقا الفينيقية والمصرية فدونوا النوتة بالأحرف الهجائية الفينيقية وأولعوا بالموسيقا المصرية فساهموا بهذا على نشر موسيقاهم ذات الجذور العربية والسلم الدياتوني الفينيقي وهنا يكفينا أن نستشهد بأقوال الموسيقيين المستشرقين أمثال برودوان بريفوست وهنري فارمر: فقد ذكر الأول أن قدماء اليونان أخذوا السلم الطبيعي عن الشرق العربي والثاني ذكر أن الموسيقا العربية أثرت بشكل أساسي على الموسيقا اليونانية بل كانت ركنها الأساسي.

ومع وقوع منطقة المتوسط تحت ظل الامبراطورية الرومانية ساعد ذلك في تعميق وحدة حوض المتوسط عندما تمت لها الهيمنة على سواحل البحر الداخلية مما جعل هناك علاقة تفاعل بين السكان واستمر انتشار الموسيقا التي تعتبر نفسها اليونانية مع بعض التعديلات البسيطة فقد أضافوا صوتًا ثانياً للصوت المفرد يغني معه في وقت واحد على أن هذا لم يكن بالتجديد لأنه كان حال الموسيقا عند الفينيقيين والمصريين لكن الرومان واليونان اهتموا بهذا الموضوع أكثر.

يبقى الدور الأكبر لطبع الموسيقا بطابع واحد في منطقةالمتوسط وسواها إلى

العرب المسلمين الذين ساهموا بشكل فعال في إضفاء الكثير من الصفات المشتركة على موسيقا المتوسط والنهضة الموسيقية في أوروبا في القرون الوسطى ومختلف المناطق التي جالوها وهذا ما نلحظه واضحًا بقوة في تطور الموسيقا الدينية والتراتيل الكنائسية والأغاني المسيحية في إسبانيا وجنوب فرنسا كما ظهر في موسيقا التروباد وغيرها من أنواع الموسيقا الشعبية التي كانت وما تزال متداولة حتى اليوم في مناطق المتوسط ويزخر بها التراث الإسباني والبرتغالي وجنوب فرنسا وإيطاليا والجزر التابعة لهم كما نجد التأثير العربي كذلك في أسماء الآلات التي انتشرت واستعملت هناك بل تكونت بتأثير منها مدرسة موسيقية تواصلت حتى القرن السابع عشر ومنها كان مصدر العديد من الآلات الأوروبية العصرية مثل العود بأشكاله المختلفة البوق - النيطة- القانون- البنديرة- النقارة- الزمارة- الشبابة- الكنارة - الصنجات - الطبل.

ولا يقف الأمر عند الآلات فقط بل تجاوزه إلى المصنفات العربية في الموسيقا ما بين القرنين التاسع والثالث عشر الميلادي حيث وضعوا أكثر من مئتي كتاب في علم الموسيقا وما زال عدد كبير منها يدرس في أهم المعاهد الأوروبية كما انتشرت نظرياتهم في التأليف الموسيقي على أيدي علماء كبار أمثال الكندي- الفارابي - ابن سينا.

هكذا طبعت الحضارة العربية مرة أخرى المنطقة بطابع الوحدة الموسيقية فتأثر الناس آنذاك بالعربية وألحانها التي تتماشى مع موسيقاهم.

في الواقع لا مجال لإحصاء أثر العرب على العالم ككل وليس فقط على منطقة حوض المتوسط لأن المؤثرات التي قدمتها الحضارة الإسلامية للفن أعطته خاصية متميزة صوتية آلية وجمالية تتضح ملامحها في المادة الموسيقية هيكلها وتراكيبها اللحنية والإيقاعية كذلك التقاليد الشفوية والارتجال - المقامات - الهرموفونية أي وحدة اللحن مع إمكانية إثراء لحنية وإيقاعية أي أعطوا أهمية للزخرفة اللحنية والإيقاعية، حتى وصلت موسيقا الأصوات المتشابهة عندهم إلى أسمى صور التنظيم .

من هنا نلمس كم كان لهذه المنطقة دور حيوي بين العالم الإفريقي والآسيوي والأوروبي استمر واضحًا في علاقات التواصل والتفاعل بين سكان المنطقة سياسيًا واقتصاديًا وثقافيًا وفي شتى المجالات زاد منها انتشار الحضارة الإسلامية التي استطاعت طبع المنطقة بطابع خاص طغى على مختلف المؤثرات الحضارية الأخرى وساهم فيها بازدهار العديد من الحضارات مثال الأندلسية حتى غدا المتوسط كله تحت سيادة المسلمين العرب.

ظل الأمر هكذا حتى فتح القسطنطينية مع مطلع القرن السادس عشر الميلادي حيث أضيفت تأثيرات

جديدة على طريق الأتراك العثمانيين الذين تحكموا في مضائق المتوسط والأسود والبحر الإيجي ودول البلقان. مركزهم السياسي الاقتصادي هذا جعلهم مركزاً ثقافيًا فنيًا لكل هذه المساحات الشاسعة نشروا فيها موسيقاهم وآلاتهم وما يزال التشابه الفني في هذه المناطق موجوداً حتى اليوم في كل من اليونان وبلغاريا وألبانياس ويوغسلافيا حتى الآلات العسكرية التي تعود للفرق التركية.

نستطيع بهذا أن نتحدث عن مدرسة موسيقية تواصلت حتى القرن السابع عشر واستمرت حتى دخلت إلى الموسيقا الأوروبية منذ أواسط القرن الثامن عشر وشاع استعمالها لدى كبار الموسيقيين الكلاسيكيين مثل موتسارت في قطعة الاتركا ويتهوفن في إنتاجه اطلال أثين والمارش التركي.

ومع أن الانشقاقات والمنافسات الاستعمارية والأطماع حولت المتوسط منذ القرن الثامن عشر إلى منطقة مؤثرات بقيت هناك علاقات كثيرة تربط مراكزه والشواهد التاريخية على ذلك كثيرة لأن دور منطقة حوض المتوسط دور ضخم وكبير منذ القديم أثر بشكل عميق في شتى نواحي الحياة الحضارية ونما بين مختلف الحضارات القائمة على علاقات التبادل الثقافي والاجتماعي الذي حصل بين مراكزه المختلفة شرقية كانت أم غربية هذا أعطى المنطقة نوعًا من التلاحم الفني الموسيقي بين شعوب متباينة عن بعضها تفصل بينها مسافات شاسعة.

ومع أواخر القرن التاسع عشر أخذنا نلحظ تأثيراً معاكسًا أتى من الغرب إلى الشرق بأنواعه إنتاج موسيقي ومظاهر حياتية غير تثقيفية هذه المظاهر تعتمد في ظاهرها على العصرية والتجارية الاقتصادية والإمكانيات التقنية والتحرر بينما هي في باطنها تحمل أفكار وأنماط حياتية مشوهة ظاهرها حضاري وباطنها تخريبي.

- لقد استطاعت الحضارة العربية خلق خاصية موسيقية في منطقة المتوسط قديمًا طبعتها بطابعها فهل تستطيع اليوم أن تحقق ما حققته قديمًا ولماذا؟

المراجع

- سليم الحلو - تاريخ الموسيقا الشرقية - مكتبة الحياة
- هنري جورج فارمر - تاريخ الموسيقا العربية حتى القرن الثالث عشر - جرجيس فتح الله - مكتبة الحياة
- مجدي العقيلي - السماع عند العرب - الجزء الرابع
- د. محمود قطاط - الموسيقى والرقص (الموسيقى العربية والتركية) - المكتبة الموسيقية.
- عبد العزيز بن عبد الجليل - مدخل إلى تاريخ الموسيقا الغربية - عالم المعرفة.

رمانة أم قنبلة؟ تلك الفاكهة التي في يد هذا الشاب الزنجي

تأليف: داني لافيرييه
ترجمة: عدنان سليمان(*)

أمريكا بلاد الرخاء الاقتصادي والحياة الجنسية الوفيرة، تمثل وجه البوم لكل تمزقات أبناء العالم الثالث

في الوقت الذي كنت أحاول فيه كتابة رواية، ولاأدري كيف لهكذا طموح أن يبدر عني، وكذلك أن أبقى في أمريكا أيضاً. فأحد هذين الأمرين يبدو كثيراً بالنسبة لي ولكن كان لابد من الاختيار. بالحقيقة كنت أبتغي القيام بكل شيء وهذا الأمر من طبع الأشقياء أن أطمح بكتابة رواية وأن أحصل على الفتيات أيضاً (تلك الفتيات الساحرات اللواتي أتت بهن الحداثة وأنظمة التنحيف والرغبة المجنونة بالشباب اليافعين) وكذلك الضحك والخمر.

(*) عدنان سليمان: باحث ومترجم (سورية).
- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

لقد وعدتني أمريكا بكل ما أحتاج إليه، وأعرف أن أمريكا قطعت الكثير من الوعود لعدد لايحصى من الشباب، لكن بالنسبة لي أنا تحديداً كنت أريد جعلها تفي بوعودها. لقد كنت مشحونًا ضدها لأنني لا أود أن تجعلني مخدوعًا بها. في ذلك الوقت، تتذكرون في بداية الثمانينات «لقد مضى زمن طويل حقاً كانت أطراف أية مدينة من مدن أمريكا الشمالية تغصّ بالهيبيين المسنين الضائعين، لابل كانوا ضائعين قبل أن يكونوا هيبيين، إنهم أفارقة ذوي نظرات فارغة يحملون دوماً بأيديهم طنبوراً، هؤلاء الناس لايتغيرون مهما يكون الزمان أو المكان، سواء أكانوا من جزر الأنتيل دونما هوية، أم شاعرات بيضاوات يتصورن جوعاً ويقتتنّ على البرسيم وأساطير الهندوس، ثم فتيات زنجيات عدوانيات لأنهن يدركن سلفًا أن ليس لديهن أدنى حظ في برتبة البوكر المجنونة هذه، غير أن الزنوج لايهتمون إلا بالبيض والبيض لايهتمون إلا بالمال والسلطة.

في أواخر الليل، كنت أطوف في هذه المناطق المقمرة حيث تأخذ المشاعر محل الأحاسيس، كنت أستقي بعض الملاحظات بل وأكتب حتى في مراحيض هذه الأحياء البائسة، ثم أبدأ نقاشات لاتنتهي حتى بزوغ الفجر مع مثقفين جائعين وكوميديين يعانون من البطالة وفلاسفة بلا سُلطة وشاعرات مصابات بالسل وأخيراً مع كل الأوباش وعديمي القيمة.

كنت أسير دونما وجهة محددة، وفي بعض الأحيان أجد نفسي في سرير مجهول مع فتاة لاأذكر أبداً أنني قابلتها سابقًا، «مساء البارحة غادرت هذا البار وبدأت ليلتي مع فتاة صفراء الشعر وهنا أجد نفسي مع مستشقرة ذات أظافر خضراء».

لم أكن أتعاطى المخدرات قبل هجرتي إلى أمريكا، وقد منحني اللّه كل هذا الضحك المدوي المرح الذي يثير العدوى، ضحك طفل يهلوس الفتيات نعم لقد كن يطلبن الكثير من الضحك وهذا قليلاً ما كان يحدث في ذلك الوقت وعندما هاجرت إلى أمريكا الشمالية لم يخطر ببالي أن أحضر معي هذا الضحك في حقيبتي القديمة المصنوعة من التنك، والتي هي أصلاً ميراث عائلي قديم.

هناك في بلادنا نضحك كثيراً، لقد كان ضحك جدي المدوي يهز أركان البيت، وأنا أيضاً كنت أضحك وأشرب النبيذ وأضاجع الفتيات بعزيمة ولد حبس خطأ في دكانة سمانه مليئة بالسكاكر ولقد كتبت عن كل هذا.

ما إن اتجهت الفتاة نحو الحمّام حتى أخذت أخربش بعض الملاحظات على طرف السرير وعلى زاوية الطاولة بل وفي أي مكان دونما تمييز. كنت أدوّن جوابًا، أو



مسيرة شهوانية أو ابتسامة مريرة، أن أكتب أي شيء ولو كان ثانويًا، فكل شيء كان يثير رغبتي بالكتابة إذ كنت أكتب عن أي شيء يتحرك، عن كل ما هو حولي، وهذا الأخير لم يكن يتوقف عن الحركة صدقني، فهناك العالم و(الفتاة، ثم الأثواب المرمية على الأرض ولباسي الداخلي الضائع ما بين أغطية السرير وظهرها الطويل العاري الممتد نحو جهاز الستريو ثم موسيقا بوب مارلي). أود القول أن عالمي كان يدور بسرعة مجنونة، فلماذا إذن أحاول استرجاع الوقت الذي يمضي من خلال الكلام أو الفتيات اللواتي يهربنّ والشهوة التي تتجدد بلا انقطاع؟ لقد كنت هنا مسندًا برأسي إلى آلة الرومينغتون ٢٢ لكي تأتي وتلقي عليّ بأسئلتها المقلقة، فهل أنا شاعرٌ أم ساحرٌ إفريقي لهذه الأمريكية المثيرة للشفقة التي هي دوما على حافّة جرعة زائدة، واقفة مقابل الجدار مقيدة اليدين وشرطيان يقفان وراء رقبتها المتصلبة؟ هذه الأمريكية التي تجادل بالسعر مدى الحياة لتخفيض ثمن السلع وهي تعد نقودها. أمريكا المهاجرين والزنوج والفقراء البيض الضائعين كليًا، أمريكا النظرات الفارغة في الصباحات الكالحة.

وأخيرًا كتبت هذه الرواية اللعينة وكانت

أمريكا مجبرة على الوفاء ولو بجزء على الأقل من وعودها فيما يخصني. أعلم أنه يوجد الكثير من هذه (الوعود). هناك من تعطيهم أمريكا بزيادة عن حاجاتهم وآخرين تنتزع من بين أيديهم المتشبثة فتات الخبز الأسود. لكن بالنسبة لي استطعت أن أجعلها تدفع لي ثلث دينها. بالطبع هناك من سيضحك لسذاجتي هذه، لكنني أقسم لكم أنه من المهم جداً، وعلى طريقتي بالتفكير أن أؤمن بهذا الانتصار الضئيل الذي حققته، إنه ثلث انتصار، لكن بالنسبة لكثير من الناس يبقى لهم بذمة أمريكا الدين كلّه. إن دَينَ أمريكا تجاه أبناء العالم الثالث كبير جداً، وأنا هنا لاأتحدث عن الدّين التاريخي (الرق والعبودية ونهب المصادر البشرية، أو مبادين به أمريكا لغيرها من أمم) بل بكل بساطة أتكلم هنا عن الدَّين الجنسي. فكلُّ ما وعدتنا به أمريكا من خلال المجلات والبطاقات والأفلام السينمائية والتلفزيون..الخ، هو أن أمريكا أرض معطاءة بل وفيرة الصيد أيضاً، إذ تدعونا بإلحاح ودونما كلل: تعالوا واصطادوا من عندي طرائد شهية (الفتيات الأمريكيات ذات السيقان الطويلة والشفاه الوردية مع ابتسامة مشاكسة) تعالوا واقطفوا الثمار البرية من أرض الميعاد. ستكون بالنسبة لكم يا أبناء العالم الثالث غزالة ترتعشُ تحت رصاص مداعباتكم. تلك النداءات التي سمعناها حتى آخر أطراف الدنيا، لدى رجال الصحراء الزرق في القرية الكونية، وها هو التلفزيون الأمريكي في قلب الصحارى، هو الذي كوَّن لهذه الهجمة باتجاه الغرب، وعند وصول كل قادم جديد يقولون له «يا خسارة، لقد انتهى العيد منذ برهة».

كنت أرى الابتسامة الحزينة على وجه بدوي مايزال مقتدرًا (تذكروا يا آخوتي، تذكروا التيوس الهرمة للعهد القديم) لقد باع هذا البدوي جَمَلَهُ ليذهب إلى «العيد».

كنت أجدهم دومًا في هذا البار الصغير الواقع على جادة البارك بانتظار المهرجان القادم

يقول مستشار التشغيل برصانة: يجب العمل، لكن ليس العمل هو ما ينقص أمريكا (جزرة أخرى يا أخي)

– هل عَملت سابقًا؟

لكن البدوي لم يأت من أجل العمل، فإذا ما قطع الفيافي وعبرَ البحار، فكان كل هذا ببساطة لأنْ قيل له أن ممارسة الجنس في أمريكا موفورة ومجانية

– آه لا ليس الأمر كذلك، لقد أسأتم فهمي!

– ما الذي أسأنا فهمه؟ كل الأغاني والروايات والأفلام الأمريكية منذ نهاية الخمسينات حتى اليوم لم تتكلم إلا عن الجنس، وهنا تأتي لتقول لنا أننا أسأنا

الفهم؟ سوءُ فهم ماذا؟ ماالذي كان يجب فَهمه في هذه الحياة الجنسية الصارخة واختلاط الأجساد العارية بهذه الألفة والمودة وبهذه الحرارة الهوليودية؟

- هل تعلمون أنْ لدينا في الصحراء أجهزة أسطورية جداً.. نستطيع من خلالها التقاط أمريكا!؟

برافو لنقاوة الصورة ليس ثمة أي تشويش في الصحراء. نجلس في المساء تحت قبة الخيمة المضاءة بنور الشاشة التلفزيونية، وهنا نبدأ نتفرج عليكم، إن مشاهدتكم وأنتم تمارسون لأمر مفرح لنا.

فهناك دوماً فتاة جميلة راحت تضحك على شاطئ ما، من بعدها وعلى الفور يظهر شاب أشقر طويل ينط عليها، تهرب الفتاة من بين يديه فيتبعها باتجاه الماء، تحاول إبعاده عنها، فيضمها إليه ويذهبان ببعضهما إلى النهاية، ثم تتكرر هذه الوصفة في كل مساء مع بعض التعديلات الطفيفة، كأن يكون البحر أكثر زرقة أو الفتاة أكثر شقاراً أو الشاب أكثر عنفواناً. وهكذا كل شيء يدور حول تلك الحياة التي تبدو لنا سهلةً.

نعم هكذا..نعم إن الحياة سهلة وبالنتيجة تنتهي كل هذه النهود والأرداف والأسنان والضّحكات بأن يكون لها تأثير على لذتنا الجنسية «الليبيدو». هل أنتم موافقون؟

ها نحن في أمريكا وتجرؤون على القول إننا فهمنا خطأ؟ ما الذي أخطأنا فهمه؟ إنني أتساءل من جديد مالذي كان يتوجب فهمه؟ لقد جعلتم منا مهووسين بالشهوة.

وها نحن اليوم نقف أمامكم رتلاً طويلاً من الرجال ذي الأعضاء التناسلية المقوسة، مستعدون من أجل إرضاء شهواتنا التي لاتُشبع، مستعدون أن نذهب لحرب الأجناس والعرقيات بل أن نذهب إلى آخر أمريكا (المغامرة من نصيب الرجال عندنا).

لم أكن لأذهب لذاك البار القائم بجادة البارك فقط من أجل تناول كأس، بل كنت أريد معرفة ما الذي قد حل به، حيث كنت أتردد عليه في الفترة الأكثر حلكةً عندما لم أكن أتوقف عن الاستغراق في التفكيرالذي سوف لن أبلغ القاع- عندما تغرق يجب أن يكون بانتظارك ابتلاع كمية من الماء- لقد كان بوسعي شرب ماء النهر لكن دونما أن أجد أحداً يمد لي يد العون.

كنت أسمع ضحكاتهم ولعبهم وحبهم وصوت الفتيات الصغيرات الجلي، والرجال الأشداء والنساء الممتلئات أنوثة، إن قاع النهر يشكل قفصًا سمعيًا رائعًا يُسمع من خلاله كل ما يقال هناك في الأعلى، كل موسيقا الحياة وغناء النباتات والهواء والريح، حتى الأجنّة لاتقاوم هناك بل تغادر عالم الماء إلى عالم الهواء، عالم الموت. كنت أنام ما بين اثنتي عشرة وثماني عشرة

ساعة باليوم ثم أقضي الباقي بمشاهدة التلفزيون، لقد أصبحت ملازمًا للألعاب التلفزيونية بل وأستطيع أن أزودكم بسعر أية سلعة منزلية، كنت أعرف السعر الدقيق لكل ماتبيعه أمريكا من منتجات The price is right نعم كنت ألتهم كل شيء، آلة الدعاية العجيبة التي أوجدها الإنسان وأمريكا هذه التي لاتتوقف أبداً عن الصراخ بأن الحياة هي عبارة عن عيد، وأشجارُ أرض الميعاد هذه تنحني تحت وطأة الثمار البرية المتثاقلة المغذية. لكن وبكل أسف إن شجرة أمريكا هذه تعطي ثمارًا مُرةً أيضًا ولكي تحصل على ثمارها الأولى عليك تسلُّق السُّلم الاجتماعي اليهودي- المسيحي، أما الثمار المرة فهي بمتناول اليد.

كنت ماأزال أكتب قرب النافذة المفتوحة المطلة على ذاك الشارع الغارق بالضجة عندما دخلت عليّ سونيا دونما استئذان قائلة:

- ماذا تفعل؟

- لقد بدأت كتابة ريبورتاج

- كيف لك ذلك؟ كنت أعتقد أنه لكي تعمل ريبورتاجاً ما، يتوجب عليك أولاً الذهاب إلى المكان..!

- نعم ولقد بدأت الرحلة منذ مدة!

- ستتكلم إذن عن أشياء لم ترها أبداً!

- نعم، لكن ها هي أكثر من عشرين عامًا وأنا أنظر إلى أمريكا. أتعتقدين أن شهراً أو شهرين سياحة سيغيران شيئًا في الأمر؟

- مع ذلك أجد الأمر غريبًا، كاتب ريبورتاجات لايبرح غرفته..!

- آه، لكن هذا ليس أمرًا نادر الحدوث، ثم إن عملي ليس إعداد الريبورتاجات إنني كاتب، ولايطلب مني دومًا قول الحقيقة، بل يطلب أكثر من ذلك بكثير، مطلوب مني تصوير الأحاسيس الأمريكية. فما أتمكن من رؤيته بعيني هو أقل بكثير مما يمكن أن أشعر به.

مشت على أرض الغرفة دون أن تحدث أية ضجة تذكر -أحب أن أشعر دومًا بوجود امرأة في المكان الذي أكتب فيه- وماذا أبتغي أكثر من هذا، إشباع شهوة وإنجاز كتابة؟! كنت أحتاج لبعض الوقت، وخاصة أنني قبل التحقق من أنها كانت ترقص، كانت قدماها تنزلقان على أرض الغرفة برشاقة، رمقتها بطرف عيني اليسرى، كانت حركاتها تبدو طبيعية، ولكن يبدو أنه وراء هذه السهولة بالأداء عملاً دؤوباً وعضلات فولاذية ولو كانت تبدو بالغة المرونة والطراوة.

إن الرقص فن عجيب، يبدو أنه قادم من الحلم مباشرة، إذ غالبًا ما أرقص في أحلامي، ولم أفهم لماذا هذا الإصرار على

إشراك الرقص مع الموسيقا معا يعطي انطباعًا مزيفًا بأن الرقص هو فن طفيلي، فكثيرًا ما نسمع الموسيقا دون أن نرقص، ولكن لماذا لانرقص إلا بوجود الموسيقا؟

غالبًا ما نكتسب عادات سيئة في بعض نواح الحياة، وقفت الفتاةُ من خلفي والعرق يلفح جسدها قائلة:

-الآن فهمت..لقد دفعوا لك أجرك مسبقًا..وبالتالي لاتجد نفسك مضطرًا لأن تكلف نفسك عناء بهذا الأمر..

- نعم لقد قبضت دفعة على الحساب لتغطية نفقات الرحلة وسيكون الباقي بعد أن أسلّم الريبورتاج.

- لقد بدأت أفهمك قليلاً، قالت ذلك مع ضحكة مازحة قصيرة.. سيكون لديك الوقت للمطالعة بدءاً من الوهلة التي تستطيع فيها دفع أجار البيت.

- وهل يمكن لرجل أن يطمع بأكثر من ذلك؟

قلَّصت عينيها بطريقة تاريه ثم ارتمت متهالكة على الأريكة ممعنة النظر بي وهي ترفع طرف ثوبها بوجل جاعلة نظري يبلغ عُمق فخذيها، وهنا كأنني وخِزت بإبرة طويلة في نقرتي، أؤكد لكم أن هذا يحدث ألمًا مبرحًا..!

- انظر.. صرختْ كطفلة صغيرة قائلة: انظر إلى قُرص المغيب الأحمر إنه يضفي على الغرفة لونًا حارًا، حتى يمكننا القول إنها لوحةٌ رسمها طفل.

فجأة تملكتني رغبة شديدة بشرب البيرة المسقعة فذهبت الفتاة راقصةً نحو البراد لتجلب لي علبة كارلينبرغ، إنها ترقص دومًا.

- ماذا تفعل هذه الأيام؟ سألتني وهي تهز برأسها كما لو أنها تدرك الجواب مسبقًا دونما أن يروق لها.

- لدي الكثير من الأشياء، قلت ذلك وأنا أعب جرعة طويلة من البيرة الباردة. آه حسنًا لقد بدأت أتنفس بشكل أفضل.

- مثل ماذا على سبيل المثال؟ قالت مُلحة.

- أولاً اقرأ..

- نعم ودومًا دوستويفسكي..

- لالقد بدأت مع وايتمان هذا الصباح.

- إنه تغيُّر جدير بالملاحظة، قالت ذلك بشيء من السخرية.

إني أجد أن من الظلم أن لايكون لدي إلا شهر أو شهران فقط لأتشرب هذه الطاقة التي استهلكت حياة وايتمان كلها، وبالتالي أتوقع حريًا ضروسًا بيني وبينه- حقًا إنه لأمر جائر- لأن وايتمان نفسه قد تلنى فعل كل ما أمكنه فعله، فهل سيكون لدي أنا ما يكفي من مقدرة لأتلقى في

شهر واحد النفس الحيوي لهكذا قوة للطبيعة؟ أريد التحدث عن والت وايتمان دو مانهاتن.

عندما أقرأه بهدوء أشعر به فجأة هنا في شراييني، لقد نفذ إليّ بكل هذه القوة حيث أخذت أصرخ من وقع الصدمة اسمعي هذا:

والت وايتمان هو عالم cosmos دومانهاتان الابن.

شغب في ثنايا جسده الشهواني

محب للأكل والشراب، وخلاق

ليس عاطفياً، ولايتوجه إلى ما هو

فوق عقول البشر، ليس بعيداً عنهم

وليس أكثر تواضعاً من اللاتواضع

صمت خُيّم على الغرفة

- رجل كهذا لايمكن أن يكون إلا صديقاً.

- وهل كان دوستويفسكي مختلفاً؟ قالت ذلك بلهجة مدروسة كما لو أنها تطلب كوباً من الكوكتيل في أحد بارات شارع كريسانت.

- بالطبع لامجال للمقارنة، إن المقارنة بهكذا أمر مضحكة، دوستويفسكي أكثر دهاءً ومكراً، إنه يتشبث بجلدك كرائحة كريهة، بينما وايتمان مباشر وفطري، نقول فطري خطأ لأنه ماكر أيضاً، لكن صدقيني إن الشيخ (أي وايتمان) ينتصر بالضربة القاضية..

وايتمان على الغداء ليس بالأمر البسيط، بل يصبح لديك الانطباع بأن أمريكا كلها تتسرب إليك دفعة واحدة..

آخر جرعة طويلة من البيرة الباردة ومن ثم رميت العلبة تتدحرج على أرض الغرفة

- نعم، أكملت حديثها دون أن تبدي أي تأثر بخطابي القصير هذا. لكن ألاتمضي هذه الأيام بالقراءة..؟

- آه، تريدين معرفة كيف أمضي أيامي، كان من الواجب قول هذا، هل نستهل بالبداية؟ حسناً، أستيقظ في العاشرة صباحاً، أقرأ قليلاً كما الآخرون يصلّون، وهكذا حتى يجتاحني النعاس من جديد، ممايسدي إلي نفعاً لكي أؤكد بأنني لست ممن يبحثون عن النوم بل هو الذي يجد سبيله إليّ.

العنوان الأصلي للكتاب:

cette grenade dans la main du jeune négre est-elle une arme ou unfruit

نشر في مجلة lire الفرنسية عدد أيلول ٢٠٠٢

من تاريخ القصة في سورية

عبد الفتاح رواس قلعه جي(*)

شهدت فترة الثلاثينات ميلاد القصة السورية بمفهومها الحديث، على أن كتابات ذات منحى قصصي سبقت ذلك، وتعود إلى القرن التاسع عشر فقد كتب فرنسيس مراش(١٨٣٥-١٨٧٤م) وهو كاتب من حلب، «غابة الحق، والصدف في غرائب الصدف»، وكتب ميخائيل الصقال (١٨٥٢-١٩٣٧م) قصة بعنوان «لطائف السمر في سكان الزهرة والقمر، نحا فيها منحى الروايات التخييلية، وضمنها الكثير من الفوائد الأدبية والعادات الوطنية، وكان أبوه أنطون ممن كتبوا أيضاً في هذا الفن وله قصة لم يصلنا اسمها.

(*) عبد الفتاح قلعه جي: أديب ومسرحي وناقد(سورية).
- العمل الفني: الفنان علي مقوص

وفي هذه الفترة نشر سليم البستاني في مجلة الجنان البيروتية قصته الاجتماعية «الهيام في جنان الشام» عام ١٨٧٠م ، ثم «زنوبيا ملكة تدمر» عام ١٨٧١، وقصصـًا أخرى، وفي ثمانينات القرن التاسع عشر ظهرت للكاتب السوري نعمان قساطلي عدة قصص منها «الفتاة الأمينة وأمها». ومن الواضح أن نشأة هذه البواكير القصصية كانت موازية لنشأتها في مصر على يد روّاد منهم: رفاعه الطهطاوي في «تخليص الإبريز» ١٨٣٤م وعلي مبارك في قصة «علم الدين » ١٨٨٣م. كما ترافقت هذه البدايات مع بدايات الترجمة، فقد شهد القرن التاسع عشر تعريب مجموعة من القصص عن الإنكليزية والفرنسية بحكم اتصال السوريين الوثيق مع الغرب عن طريق الثقافة والتجارة والإرساليات الأجنبية، فقد ترجم جرجس دلّالة المتوفى سنة ١٨٩٤م عن الفرنسية قصة «كشف البؤساء في قصة الخرساء»، وقصة «النفح العاطر في الفتى المهاجر». وتوازت الترجمة أيضـًا في سورية مع مثيلتها في مصر فقد ترجم الطهطاوي قصة «تلماك» للكاتب الفرنسي فنيلون بعنوان «مواقع الأفلاك في وقائع تلماك»

❖ ❖ ❖

بالرغم من أن السير الشعبية كانت آنذاك تُقرأ في المقاهي، ولا يكاد يخلو بيت من كتاب ألف ليلة وليلة أو من نوادر أبي نواس، يقرؤها الأب لأولاده أو يتلو تلك الحكايات عن ظَهر قلب بعد أن أصبحت من محفوظاته، إضافة إلى كتب أخرى كمقامات الهمذاني، والحريري، وبخلاء الجاحظ، وحكايات كليلة ودمنة، وقصص المتصوفة، والحكايات الشعبية، إلا أن القاص السوري لم ينطلق من هذه القاعدة التراثية،ولم يشكل نتاجه امتدادًا طبيعيـًا لتلك الأصول، وإنما وفد فن القصة إلينا من خارج موروثنا، موازيـًا للترجمات الأولى عن الغرب ومتأثرًا بها، شأنه في ذلك ولادةً ونشأةً شأنَ المسرح على يد مارون النقاش، بل إن الانتباه إلى الخصوصية الشرقية والميزات الفنية في الصياغة الحكائية والروائية لألف ليلة وليلة لم يتم إلا حديثـًا، في حين أن هذا الكتاب الرائع سحر أدباء الغرب وتأثر به قصاصوه وتناوله بالدراسة نقاده. وقد ظل ألف ليلة وليلة لا يحتفظ بخلوده فحسب وإنما يحتفظ بإعجازه؛إذ لم يستطع أي نتاج قصصي حديث أن يماثله خلودًا وشعبية وسيرورة، ولا أعلم في سورية قاصـًا حاول تحديه أو مماثلته، أما قصص العجيلي فهي استيحاء واستفادة من أسلوب الحكاية في القصص الشعبي ومن ألف ليلة وليلة. في حين تعتبر ملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ صياغة معاصرة لفنيات ألف ليلة وليلة. ولو أن كتّابنا انطلقوا في مشاريع حداثتهم من



نقطة الاتصال مع تراثنا، وليس من نقطة الاغتراب عنه لكان لهم شأن آخر. إن ذلك المزج الرائع بين الخيال والواقع والواقعية السحرية في ألف ليلة وليلة، إضافة إلى طرق السرد والبناء الفني وتوالد وتعانق الحكايات، وسمو مضموناتها، تعتبر من نتاج الوعي الجمالي العربي، ومن خصوصيات الذائقة الجمالية لدينا، والتي يماثلها من الناحية الفنية فن الأرابيسك والمنمنمات في الرقش البنائي أو الهندسي.

* * *

في عام ١٩٣١م صدرت في سورية المجموعة القصصية الأولى لعلي خلقي بعنوان «ربيع وخريف» وتضمنت أربع قصص ثم قصة خامسة بعنوان «مذكرات ممثل بائس» وفيها نجد نقداً للعادات الاجتماعية السلبية. تلك كانت البداية، وقدشهدت هذه المرحلة رواداً آخرين منهم خليل هنداوي في «البدائع» ١٩٣٦م، ومحمد النجار في «قصور دمشق» ١٩٣٧، وعلي الطنطاوي في «قصص من التاريخ»١٩٣٩م. وفي الأربعينات برزت أسماء في القصة وظلت الدوافع الوطنية

والقومية والاجتماعية هي المحرّك الأول للكتابة. ومن هذه الأسماء، صلاح الدين منجد في «إبليس يغني» ومحمد حاج حسين في «جنازة قلب» وفؤاد الشايب في «تاريخ جرح» ووداد سكاكيني في «مرايا الناس»، وأديب نحوي في «كأس ومصباح»، وسامي الكيالي «أنوار وأضواء»، ومراد السباعي «الدرس المشؤوم»، ورياض الصباغ «ليلة في ملهى»، وعبد السلام العجيلي في «بنت الساحرة».

إن هذه مرحلة الريادة، وهي مرحلة لا تتطلب منا تدقيقاً في مستويات البناء الفني فهي مرحلة الولادة الأولى، لكننا لا نعدم فيها قصصاً هي في غاية الاتقان الفني.

❖ ❖ ❖

مخاض جديد ورؤى جديدة، بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، وكان لا بد من مرور سنوات بعدها وبعد الاستقلال ونزوح آخر جندي فرنسي عن سورية.

مرحلة الخمسينات كانت سورية تفور بالإيديولوجيات المتباينة، والاتجاهات الفكرية، وكان من الطبيعي أن يكون لذلك انعكاس في الحياة الأدبية، فظهرت تجمّعات أدبية كان أهمها رابطة الكتاب العرب، وقد صدر بيانها الأول عام ١٩٥٤م بتوقيع مجموعة من الأدباء أغلبهم من كتاب القصة اليساريين قبل أن يتحول بعضهم إلى الرواية ومنهم:

مواهب كيالي، حنا مينة، سعيد حورانية، صلاح دهني، حسيب كيالي، شوقي بغدادي. أي أن كتاب القصة كانوا السابقين إلى بلورة الروح الجماعية من منطلق إيديولوجي في تجمعات أدبية لها وزنها.

إن فترة الخمسينات تعتبر العصر الذهبي للصحافة الأدبية والسياسية والاجتماعية. ثمة صحف عديدة تصدر في دمشق وحلب تستقبل في صفحاتها الأدبية النتاج الأدبي وهنالك المجلات والدوريات، وقد أقبل على الكتابة وخاصة القصة عدد كبير من الموهوبين استطاعوا أن يخلقوا حركة أدبية لافتة للنظر. ومن الطبيعي أن تحمل هذه التجمعات الأدبية العديدة التي تعيش في مناخ سياسي حار صراعاتها، وخاصة ذلك الصراع الأزلي بين القديم والحديث، فقد كانت سورية تعيش مرحلة انتقال وتطلع إلى حياة حديثة تدعو إليها الطبقة الثقافية، مما نتج عنه ظهور موضوعات جديدة في القصة السورية، وهكذا اشتد الانزياح عن الاتجاه التاريخي في القصة إلى الاتجاه الواقعي الذي بدأ يتأصل بقوة، ولم تعد مقولة الشعر ديوان

العرب هي السائدة فقد استطاعت القصة هذا الفن الجديد أن تقتحم المشهد الأدبي وتفرض وجودها كراصد للواقع الاجتماعي والسياسي.هذه المرحلة هي بحق المرحلة الذهبية للقصة القصيرة قبل أن تزاحمها أجناس أخرى كالرواية والمسرحية.

ولا يمكن أن نفصل واحداً من أهم أسباب هذا الانتعاش وهو تأسيس عدد كبير من النوادي الثقافية في المدن السورية التي ساهم في تأسيسها الأدباء أنفسهم. غير أن النقد الفني للقصة كان شبه غائب في هذه الفترة.

اتجاه ثانٍ ظهر لدى كتاب الخمسينات هو الاتجاه الوجودي، متأثرين بأفكار سارتر، وإذا كانت وجودية الكاتب الأوروبي إفرازاً طبيعياً لمآسي الحرب الكونية فإن وجودية الكاتب العربي كانت ثقافية بمعنى أنها كانت تأثراً بالثقافة الغربية، وهذا التأثر ظهر لدى بعض كتاب اليسار الماركسي أيضاً، وكان من أبرز الأسماء التي تبنت هذا الاتجاه مطاع الصفدي الذي نشر «أشباح أبطال» ثم ظهرت روايتاه «جيل القدر» و«ثائر محترف»، أما مجموعة أشباح أبطال والتي تعالج موضوعات قومية معالجة فلسفية إيديولوجية:الوحدة، فلسطين، فإنها تقدم مزجاً للمنحى القومي بالوجودي وهنا لا بد من الإشارة إلى أن مفاهيم القصة القصيرة، والقصة، والرواية، وحدودها لم تكن واضحة كما هي عليه الآن إذ لم يتأصل مفهوم الرواية إلا حديثاً.

❖ ❖ ❖

أغرى تأسيس رابطة الكتاب السوريين آخرين بتكوين تجمعات أدبية أخرى مثل:رابطة الأدب الجديد، أهل القصة، رابطة الكتاب الشباب، عصبة الساخرين، رابطة الأرض، وحي القلم، جمعية الأدباء العرب، إلى أن قام اتحاد الكتاب العرب ١٩٦٩م وانحلت جميع تلك التجمعات، وقد عوضها الاتحاد بتأسيس جمعيات هي جزء من تنظيمه كجمعية القصة وجمعية الشعر وجمعية المسرح.. والدراسات، والنقد، والترجمة، وقصص الأطفال. مهما يكن فإن هذه الجمعيات بتباين اتجاهات أعضائها الفنية والسياسية ساهمت في تطوير فن القصة،فقد استطاع الجيل الذي تلا جيل الرواد أن يطور هذا الفن شكلاً ومضموناً، وأن يجعله منبراً لطرح أدق وأهم القضايا الاجتماعية والسياسية والقومية، وتعمقت في القصة الأطروحات الإيديولوجية، وكان لا بد لهذا الجيل أن يحدث نقلة هامة من الواقعية النسخية إلى الواقعية الجديدة، إلى الواقعية الاشتراكية، ثم إلى قصة تميل إلى الرمز والتحديث في طريقة بناء الأحداث ورسم الشخصيات والسرد، وقد تأثر القاص في منتجة الأحداث وتناول

الشخصيات بمعطيات الفنّ السابع السينما فظهرت تقنيات جديدة حيث تخلى العديد من الكتاب عن التّراتُب التقليدي الحكائي في سرد الأحداث واعتمدوا طرائق أخرى منها الاسترجاع «فلاش باك» والابتداء من حيث انتهت الأحداث، وإعادة رواية الحدث الواحد من زوايا متعددة ومن وجهة نظر الشخصيات، ومزج الأمكنة والأزمنة وكسر الحواجز بينهما، ومزج الحقيقة بالحلم والتداعي. وفي هذه المرحلة تعززت الترجمة عن الإنكليزية والفرنسية والألمانية والروسية، ثم فيما بعد عن الإسبانية. ومن ذلك ترجمات سامي الدروبي وفؤاد الشايب وقد ترجمت أعمال كاملة لدوستوفسكي وغوركي وتشيكوف وتولستوي وبوشكين وديموباسان وستندال وغيرهم. وكان لهذه الترجمات الأثر الكبير في النهوض بالتقنيات الفنية في بناء القصة الحديثة.

❖ ❖ ❖

فترة الستينات كانت استمرارًا لما قبلها، ولم تحمل تطويرًا فنيًا يذكر في بنية القصة شكلاً ومضمونًا، فقد أصيب كتاب القصة بالإحباط بعد النكسة الحزيرانية، وشاعت روح المرارة والغَضَب المهزوم، وأعقب ذلك تشتت ونكوص عن الموضوعات القومية، وبداية تقوقع على الذات استمر رغم ما تلا ذلك من أحداث في السبعينات والثمانينات والتسعينات: حرب لبنان، حرب الخليج الأولى والثانية، محادثات السلام. الانتفاضة، الشعور بالعجز إذا استثنينا قصصًا قليلة برز فيها الصوت القومي عقب حرب تشرين كحنا مينه ونجاح العطار في مجموعتهما المشتركة «من يذكر تلك الأيام» ذات الطابع التسجيلي والتي لم تستمر وبعض الروايات «كالمرصد» لحنا مينة و«صخرة الجولان» لعلي عقلة عرسان و«أزاهير تشرين المدماة» لعبد السلام العجيلي وغيرها ومعظمها كتب بمحرضات خارجية لا ذاتية. لأن وعي الكاتب الداخلي كان يدرك المفارقة الكبيرة بين ما يطرحه الإعلام من إنجازات على خارطة القومية والنصر وبين الحقيقة العيانية. إذا استثنينا ذلك فإن القصة انصرفت كليًا عن الهم القومي إلى هموم حياتية وذاتية وإنسانية، وإلى الإحباطات التي تحيط بالإنسان العربي وصعوبة تلاؤمه مع المجتمع، مما دعا بعض المؤسسات الثقافية إلى تنظيم مسابقات وإصدار أعداد خاصة دعت فيها الكتاب إلى الكتابة في هذه الموضوعات القومية، وربما يعود خفوت الصوت القومي في القصة إلى حالة اليأس من التغيير، وإلى الاحساس بأن دور المثقف والأدب في التأثير الفاعل في الجمهور والأحداث قد تراجع كثيرًا لصالح الإعلامي والإعلام، وإلى أن عقابيل حرب تشرين من الناحية السياسية كانت معاهدات كامب ديفيد

وحرب الخليج المدمرة للبنية الاقتصادية والنفسية والقومية للإنسان العربي، وتلا ذلك اعترافات متتالية بالكيان الصهيوني ومحادثات سلام بين رجل مريض وآخر يملك كل أسباب القوة أما النبض الفلسطيني الذي استمر في قصص بعض الكتاب الفلسطينيين المقيمين في سورية ومنهم محمود موعد في «رباعية الموت والجنون» ١٩٧٨، «فحيح المرايا» ١٩٨٩، وفي قصص حسن حميد «اثنا عشر برجاً لبرج البراجنة» و«دوي الموتى» ١٩٨٧ و«أحزان شاغال الساخنة» ١٩٨٩ وغيرهما، فهو نبض فردي وخطاب ثقافي قديم لم يتطور بتطور الأحداث، ولا يصلح لمواجهة خطاب ثقافي معاصر هو في منتهى التعقيد والخطورة.

وبالرغم من ظهور أسماء عديدة في القصة منذ السبعينات وحتى التسعينات فإنها لم تتجاوز تلك الفنيات المتقنة التي وصل إليها زكريا تامر وحيدر حيدر وآخرون، وظلت تراوح مكانها، إلا أن النكهة البيئية أخذت تتعمق أكثر، وبرز عنصر المكان الطبيعي المألوف وحركة الحياة اليومية فيه بوضوح أكثر، ونجد لدى بعضهم مثل حسيب كيالي نبضاً خاصاً ونكهة متفردة وروحاً اجتماعية ساخرة. وبدءاً من مجموعته الأولى «مع الناس» ١٩٥٢ وحتى «حكايات ابن العم» ١٩٩٢ ومروراً بـ «قصة الأشكال» و«نعيمة زعفران» وحسيب يؤكد تفرده في استبطان النفس والمجتمع من خلال تشكيلات في الأحداث والشخصيات تحمل ألوان البيئة المنتزعة من القاع الشعبي.

مشاركة المرأة في فن القصة تستحق الوقوف قليلاً، فبالرغم من أن مشاركة المرأة في الصحافة وكتابة الشعر تعود إلى القرن التاسع عشر ومن الأسماء ماريانا مراش في حلب واستمرت هذه المشاركة في القرن العشرين ونذكر أيضاً ماري عجمي، ونديمة منقاري، بالرغم من ذلك فإن مشاركتهن في القصة جاءت متأخرة، ونذكر من الرائدات في هذا المجال: سلمى الحفار الكزبري، وداد سكاكيني، وقد رحلت إلى مصر، وفي عام ١٩٥٤ ظهرت مجموعة «قصص شامية» لإلفة إدلبي، ومجموعة «ذاكر يا ترى» لخديجة الجراح النشواتي، على أن أهم ثلاث كاتبات استطعن مزاحمة الرجال هن: غادة السمان وكوليت خوري في «عيناك قدري» و«أنا والمدى» وقمر كيلاني. وأصبح أمراً مألوفاً أن تظهر بين الحين والآخر مجموعة قصصية لكاتبة سورية، وبالرغم من أن عدد الكاتبات السوريات بالنسبة للرجال أقل من السدس إلا أن أكثر من ثلاثين قاصة استطاعت أن تعبر قنوات

النشر، وثمة أسماء كثيرة نتاجها مبعثر في الصحف أو مخبوء في الأدراج.

في الستينات ظهر عدد من الكاتبات السوريات منهن: ناديا خوست، نجاح العطار، ضياء قصبجي، غادة الهيب، مقبولة الشلق، دلال حاتم، وغيرهن وفي المرحلة التالية وحتى الآن نجد أن هذا العدد يتضاعف، ولم تعد الكاتبات من دمشق فحسب وإنما ظهرت كاتبات من المحافظات نذكر منهن: ملاحة الخاني، حنان درويش، اعتدال رافع، ماري رشو، سحر سليمان، ندى الداناً، لينا الكيلاني، جمانة الطه، نهلة السوسو، وداد قباني، ابتسام شاكوش، نجاح ابراهيم.

وأغلب من توجه إليهن هذا السؤال حول خصوصيات الأدب النسوي يرفضن هذا المصطلح وبالتالي يرين أنه لا توجد قصة نسائية، على أن من يرجع إلى القصص التي كتبتْها كاتبات لا يخطئ تلك النمنمات النسائية. فندى الدانا في إحدى قصصها نجد أنها تخلق حبيباً على الورق أي من كتاباتها تعيش معه قصة حب وهذه الحالة تمثل حالة اليأس وانتظار الخاطب في سن معينة عند المرأة، وفي مجموعة ناديا خوست «في القلب شيء آخر» وخاصة في قصتها «درب الآلام» نجد تلك النمنمات النسائية، فالفتاة غالباً هي التي تحب أو تبحث عن الحب، أما الرجل فهو بعيد عن طموح الحب، أو أنه يغتال الطفولة البريئة كما في قصة مذكرات، أو أنه غير عالم بما تعانيه الفتاة من أجله كما في قصة سهرة أو يفصله عن المرأة والمحبة ضجة المدينة وأعيادها وأخلاقياتها الجديدة كما في قصة رسالة حب، أو تفصلها عن الفوز بحبه سنتان من العمر كما في قصة ربما، أو أنه غير أهل للحب لأنه رتيب الطموح قانع، وهي تحب أن تسمع أغنية لم تغن بعد كما في قصة «همس» وأبطال ناديا خوست على العموم شخصيات تشيكوفية يحلمون بالحب ولا يجدونه. أو يفتقدونه بسبب ضغط عوامل خارجية، وهي من الكاتبات اللائي أفلحن في رصد العالم الداخلي للمرأة. أما الرجل فهو باستمرار مدان أو مجهول.

إذن ما يجعل قصص الكاتبات ذات خصوصية هو أنها مطرزة بجزئيات من حياة المرأة وهمومها وحركتها اليومية ومشاعرها، وعلاقتها بالرجل، وحريتها التي تطرحها على أنها مكبلة، وغالباً ما يظهر الرجل فيها قامعاً، مداناً بسبب تسلطه الذكوري، وفي مقابل ذلك ثمة بوح عاطفي تظهر فيه المرأة كتلة من المشاعر لا تجد لها معادلاً لدى الرجل وهذا ما يخلع على قصصهن شفافية وشاعرية، كما تبرز أسرار الأمومة النفسية والعاطفية وتبرز النكهة الأسلوبية في

الصياغات التأنيثية التي تكسب القصة عذوبة خاصة.

❖ ❖ ❖

ربما كان أبرز القصاصين السوريين إلى روح ألف ليلة وليلة والقصص الشعبي وحكايات البدو هو د. عبد السلام العجيلي وابراهيم الخليل أما العجيلي فهو الحكواتي العصري بامتياز. يحرصُ على بسط مقدمات للقارئ تجعله يعتقد بأن ما يجري هو حقيقة وبأسلوب السرد الساخر، ورواية الأحداث بهدوء، وبساطة وتشويق وإثارة سهلة ممتعة يملك زمام القارئ ويحفزه على متابعة القصة حتى نهايتها، وما كان يتأتى له ذلك لولا موهبته الكبيرة، وثقافته الطبية والعلمية والأدبية الواسعة، ومعرفته بأسرار النفس الإنسانية بحكم تعرفه على نماذج شتى في عيادته أو في سياحاته وهو ابن الفرات والبادية والقبيلة. كل ذلك أعطاه تجربة حياتية حية متنوعة بسطها بفنية رائعة في قصصه، وبالرغم من تتالي مجموعاته القصصية والروائية إلا أن مجموعته بنت الساحرة (١٩٤٨) كانت علامة بارزة ومنعطفاً هاماً في تاريخ القصة السورية تقابلها «تاريخ جرح» لفؤاد الشايب. وعندما نعود إليها نجد أن الراوي في معظمها هو طبيب في بلدة، وبالرغم من أنها ليست سيرة ذاتية إلا أن العجيلي يقنعك بأنها حدثت حقيقة. وفي مجموعته الأخرى «عيادة في الريف» «١٩٧٨» أعاد العزف على وتر بنت الساحرة ويبدو فيها العجيلي كالشاعر في البادية الذي يسرد شعره وحكاياته على الربابة. فالحكايات في هذه المجموعة تتابع آسرة مشوقة كجدول لا نعرف أين مصبه، ففي قصة «جرح نافذ» نجده يبتدئ بقوله «ليست هذه قصةً بوليسية وإنما هي إحدى حكايات الطب في الريف تشبه أن تكون قصة بوليسية» ثم يبدأ الأحداث باستعمال ضمير الأنا راوياً للقصة: «طلب إليّ قاضي التحقيق أن أرافق في خبرة طبية إلى قرية من قرى الفرات تبدأ نحو خمسين كيلومتراً عن عيادتي» وأنت تجاه هذه المفردات المكانية البيئية وتجاه أنا الكاتب الراوي لا تملك إلا أن تعتقد بأن ما حدث هو حقيقة وأنه جزء من سيرة ذاتية، ثم تجري الأحداث مشوقة تحكي عن راعٍ قتل، وقال التقرير الطبي: إنه قتل بطعنة آلة حادة، واتهم بالجريمة راع آخر اعترف كاذباً بالجرم تحت الضرب إلى أن جاء تشريح الجثة بعد نبش القبر ووجد الطبيب فجأة رصاصة بين الفقرات.. وتبين أنه قتل برصاصة طائشة.

هكذا كان عبد السلام العجيلي وما يزال على مسيرة خمسين سنة من الإبداع أهم معلم في القصة السورية

❖ ❖ ❖

كاتب آخر يعتبر من أهم الأسماء السورية في القصة هو حيدر حيدر، وله مجموعة من الأعمال القصصية والروائية منها «الفيضان» وهي تتألف من ١١ قصة كتبت مابين عامي ٧٠-٧٥ ويجمع العذاب الإنساني أغلب هذه القصص، وهو عذاب نفسي وجسدي في قصة الاغتيال جسد فيه الكاتب الخيبة التي يشعر بها المقاتل بعد انتصار الثورة حيث يرى أن الأمور تحيد عن مسارها بعد أن انتهت الحرب فثياب الشهداء تباع في الأسواق، يشتريها الأغنياء، وابن جلون الثائر الأعمى تلتهب في رأسه مفارقة رهيبة بين الحاضر الدموي المدنس والأمس النضالي المقدس (ولا ننسى أن هذه المجموعة كتبها الكاتب حين كان مدرساً في الجزائر) تقول عائشة التي كانت العين والجسد والقضية لابن جلون: لا فائدة يا عزيزي، لا فائدة،هذا زمن الدم، لقد شرب الإنسان من دم الإنسان، ومن يشرب الدم يتحول وحشاً».

حيدر حيدر كاتب إرهاصي، وهذه القصة التي كتبت في السبعينات كانت مرهصة بأحداث اليوم وثمة فارق بين الكاتب التسجيلي والكاتب الإرهاصي الذي يستشرف المستقبل. لقد رسخ حيدر في القصة تقنيات أساسية، فتيار الوعي في قصصه حار مدهش تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة، وتتقابل فيه الأضواء والظلال، الماضي بألقه الثوري والحاضر بظلاله الدموية الداكنة، ومن هذا التقابل تتولد مأساة الإنسان.

ومكونات القصة لديه متعددة تمتد ما بين العادي والمدهش، لكن ثمة أشياء تجعلها ذات مذاق خاص وشخصية مستقلة، بعضها يتجلى في العبارة المشعة المولّدة للصورة غير العادية كقوله: «ذرة من الهدوء، تنسلخ من جسد الزمن الضوضائي» وقوله «كانت النيازك تتساقط فوق شبكية الذاكرة».

كما يشيع الرمز الشفيف الوضيء في كتاباته، أما الواقعية فتغدو في بعض القصص واقعية خارقة مركبة من أحلام قاتمة أو بهيجة ترتص فيها الصور وتتكاثف الرموزُ.

تاريخ القصة في سورية غني بالرغم من عمره المحدود منذ بدء النشأة الفنية، وثمة أسماء لها دورها وأهميتها ولكن نطاق البحث اقتضى هذا الإيجاز.

❖ ❖ ❖

ثقافة التطبيع أم تطبيع الثقافة

عبد الغفار نصر(*)

يُشتق مفهوم التطبيع تربويًا وسياسيًا من معنى الترويض، وهوفعل القوة الأقوى وإسقاطه على الضعيف. وقبول هذا ما يُقدم إليه فرضًا، وغصبًا. وفي كل الأحوال لتحقيق غاية الاستتباع، والانصهار، والإذعان، في السياسة والاقتصاد والثقافة. ويؤخذ من مفهوم التطبيع السياسي بين العرب، ودولة الكيان الصهيوني، ترويض العرب، وفرض الوجود الصهيوني في المنطقة، وإجبار العرب لقبول هذا الوجود على أنه ارتقاء طبيعي، وُلد ونما في أرض تخلو من البشر، بل ومن رحم المنطقة من دون أي شرط للفصيلة الدموية او العرقية، أو العقيدية التي منها وبواسطتها تتقارب لحمة الشعوب.

(*) عبد الغفار نصر: كاتب وباحث (سورية)

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

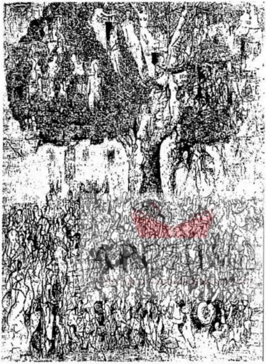
يبقى أن نشير أن كلمة تطبيع دخلت قاموسنا السياسي منذ توقيع اتفاقية (كامب ديفيد) بين مصر والكيان الصهيوني، وازدادت وتيرة اندفاعها بعد توقيع معاهدة أوسلو مع منظمة التحرير، وبلغت أوجها بعد توقيع معاهدة (وادي عربة). وباختصار شديد: شرع العرب المهرولون الخائفون من البعبع الأمريكي المتمثل في الذراع الصهيوني ينشدون السلامة اعتقاداً أن أكبر دولة عربية أعلنت انسحابها من المعركة، فما بال دول صغيرة كدول الخليج العربي، أو غيرها وعلى شاكلتها ما بالها في الصمود في زحمة الأحداث وتصارع القوى. فراحت على استحياء تفتح مكاتب التمثيل، لكنها فتحت كل القنوات الاقتصادية والثقافية.

هذه لم تكن حديثة العهد بل على أعتاب كامب ديفيد. تشير المصادر الإسرائيلية إلى أنه لم يحصل مقاطعة اقتصادية أو سياسية تامة بين العرب وإسرائيل، بل كانت هناك حالات متفرقة لإجراءات مقاطعة رمزية كان يقصد بها إحداث تأثير دعائي فقط[1]. فالتجارة استمرت ولم تنقطع مع الدول العربية لكن بصورة سرية تماماً، ويعجز مكتب المقاطعة في دمشق عن إغلاق الحدود نهائيًا مع إسرائيل، بل إن المغرب تشجع السياحة الإسرائيلية جاعلة العديد من الإسرائيليين يعمدون إلى استغلال الفرصة السانحة [2]. وكذلك تونس وعمان وكانت الاتصالات بأشكالها المختلفة، بل المؤتمر اليهودي السنوي يعقد على أرض عربية منذ أن سمع العالم بدولة الكيان الصهيوني وحتى اليوم، ولم تنقطع الاتصالات الهاتفية [3].

أما على الصعيد الثقافي والحضاري، تهدف الصهيونية من وراء مشروع التطبيع مسائل أكثر خطورة مما تصوره أولئك الذين كتبوا في تاريخ الصهيونية، أو الذين هرولوا وراء السلام المزعوم. في تفسير هذا الرأي يستوجب طرح مسائل هامة في مسار البحث التاريخي للتعريف بالصهيونية، وتبيان مشروعها الحالم، منذ مئات بل وآلاف السنين:

١- معظم الذين كتبوا في تاريخ الحركة الصهيونية، حاولوا إثبات وجودها، ونشأتها، منذ أحباء صهيون، أو مؤتمر بال ١٨٩٩. وقل من كتب في دولة الخزر، أو الحركة اللوثرية والاختراق اليهودي للمسيحية. بعض الباحثين، وصاحب هذه السطور منهم- أكدوا أن الصهيونية وُلدت منذ عصر التدوين التوراتي- السبي البابلي[4]-

آ- تنبع الإيديولوجية الصهيونية من الفكر التوراتي والتلمودي، وفي التوراة،



والتلمود، وعد خرافي مزعوم بدولة إسرائيل بين النيل والفرات. وتضيق بنا فسحة الكتابة في مثل هذا البحث للإتيان بنصوص توراتية أو تلمودية.

ب- عندما قامت مملكة الخزر، وصلت أخبارها إلى اليهودي حسداي ابن شبروط رئيس وزراء عبد الرحمن الثالث الأموي الأندلسي. كان حسداي يبحث في التاريخ اليهودي، وكان منشغلاً في جمع معلومات عن التجمعات اليهودية المشتتة في مختلف بقاع العالم. كان معنيًا بالدرجة الأولى بما يتعرض له اليهود من اضطهاد في الإمبراطورية البيزنطية تحت حكم رومانوس. وعندما سمع بوجود مملكة يهودية مستقلة من بعض الخراسانيين التجار عزم حسداي على إرسال مبعوثين يحملون رسالة إلى الملك يوسف ملك دولة الخزر [٥]. ورد في الرسالة:«إنني أشعر بنزوع لمعرفة الحقيقة: هل ثمة حقًا مكان فوق هذه الأرض يستطيع الإسرائيلي المضطهد أن يحكم فيه نفسه.. وإذا قُيض لي أن أعلم أن هذه هي

الحقيقة بالفعل، فلن أتردد في أن أهجر كل مظاهر التكريم، وأن أتخلى عن منصبي الرفيع، وأن أعتزل أسرتي وأسافر فوق الجبال وعبر السهول في البر وفي البحر حتى أبلغ المكان الذي يحكم مولاي الملك اليهودي[٦]..»

ج- كتب مارتن لوثر وهو يدعو لجمع اليهود في فلسطين وانتظار عودة المسيح والعام الألفي السعيد: «شاءت الروح المقدسة أن تنزل كل أسفار الكتاب المقدس للعالم عن طريقهم وحدهم:إنهم الأطفال ونحن الضيوف الغرباء، وعلينا أن نرضى بأن نكون كالكلاب التي تأكل ما يتساقط من فتات مائدة أسيادها تمامًا كالمرأة الكنعانية» و«إنني أنصح وأرجو كل شخص أن يكون لطيفًا في تعامله مع اليهود وأن يعلّمهم الكتاب المقدس[٧]..».. من يقرأ كتاب ريجينا الشريف حيث نقتبس منه يتأكد أن اليهودية هي الصهيونية والعكس تمامًا.. وقد أورد جورجي كنعان[٨]:» فالصهيونية هي الوجه القومي في اليهودية، كما أن اليهودية هي الوجه الديني في الصهيونية.

وإسرائيل تحقيق سياسي للاثنين معًا ونشرت جريدة النيويورك تايمز على صفحتها الأولى«نحن فخورون بأننا يهود، نحن فخورون بأننا صهيونيون.» في مؤتمر أورشليم ١٩٧٥/١٢/٣ أعلن «افرايم كاستير» رئيس دولة إسرائيل«إن هذا المؤتمر يشكل رمزًا لوحدة إسرائيل واليهود والصهيونية.» ورأي المسيحيين الأصوليين الأمريكيين في إقامة إسرائيل أعظم حدث في التاريخ المعاصر ودليلاً على نبوءات التوراة صارت حقيقة[٩].

٢- إن حالة التخلف الثقافي في الوطن العربي ولدى المسلمين عامة، أعمت أبصارهم عن رؤية حقيقة اليهود عبرتاريخهم الطويل. في حين يستطيع أي مسلم أن يستل من القرآن الكريم تاريخهم الواضح وقصتهم مع النبي موسى وتزويرهم أسفاره «فويل للذين يكتبون الكتاب بأيديهم ثم يقولون هذا من عند الله ليشتروا به ثمنًا قليلاً فويل لهم مما كتبت أيديهم وويل لهم مما يكسبون[١٠]».

أما السلام المزعوم لاوجود له في قاموس السياسة الإسرائيلية: صرح اسحق شامير قبل الذهاب إلى مدريد على صفحات هآرتس ١٩٩١/١١/١٥:

ج١- لامجال لتنازلات عن أراض. «إذا تنازلنا كيف نعيش..»

ج٢- لقد أعطانا وعد بلفور الأرض على ضفتي الأردن وبعد ذلك أخذوا منا شرق الأردن..إن إقامة دولتين على أرض

تستوعب هجرة معناها الحكم على كلتا المجموعتين بالصراع إلى الأبد..

ج٣- يمكن التوصل إلى سلام مع سورية حتى دون إعادة هضبة الجولان.

ج٤- أجل سنذهب إلى المحادثات من دون شروط مسبقة.

كان مؤتمر مدريد منطلقًا جديدًا من حيث الاعتراف بالحقوق الوطنية للشعب الفلسطيني، تتالت المؤتمرات والاتفاقات، واعتقد العرب أن حرب الخليج الثانية أعطت مفاهيم من الحقائق لم تكن معهودة سابقًا عربيًا وعالميًا، وخُدع العرب في أن تبادل الاعترافات سوف يكون بداية مسلسل ينتهي بتعايش دولتين على أرض واحدة- مخالفة صريحة لتصريح شامير ولحقائق الحلم الصهيوني- يكرس الحل النهائي السياسي في نطاق الشرعية الدولية ويعطي مدلولاً جديداً لمفهوم الأرض مقابل السلام.

- لم يدرك العرب كل ما أوردناه بل مازالوا يرون إمكانية السلام وهم يسمعون لاءات إسرائيلية يرددها قادتها: لاللدولة، لاللقدس، لالتفكيك المستوطنات.

لست معنيًا بالحوار مع مواقف منظمة التحرير الفلسطينية، ومع ما آلت إليه سلوكيات القادة الفلسطينيين من تخبط أهوج لأعتقد أنهم يتعلمون من أخطائهم.

هذا المسلسل التاريخي كاف للإجابة عن أسئلة التطبيع الثقافي بعد التعريف الذي أوردناه آنفًا، وأنا على يقين أن بعض المثقفين المزودين بحجج كبيرة للإقناع سواء على المستوى الرسمي أم على المستوى الشعبي، ممن حاور أو جادل مسؤولين يهود، داخل دولة الكيان أم خارجه، وهم يتوقعون إقناع رجال الفكر المثقفين اليهود والإسرائيليين من خلال أن مسلسل الحل السياسي انطلق ولارجعة فيه.

هنا نجد أن المثقفين العرب الذين اتجهوا في هذا المنحى، لم يقرأوا ما أوردناه من حقائق التاريخ لذلك انغمسوا في مطبات غيبية، رأوا من خلالها صحة التطبيع مع العدو، وهم يأملون الإعلان عن دولة فوق أي جزء تخرج منه إسرائيل.

إن الأمم الضعيفة، لاتملك وعيًا كافيًا لمقاومة رياح الثقافة القادمة المحملة بسموم قادرة على القيام بعملية تسطيح الوعي، واختراق الهوية الثقافية، للأفراد والأقوام والأمم. ثقافة جديدة تمامًا يشهد لها التاريخ من قبل مثلاً: ثقافة إشهارية إعلامية سمعية وبصرية تصنع الذوق الاستهلاكي، والرأي السياسي، وتشيد رؤية خاصة للإنسان، والمجتمع والتاريخ، إنها ثقافة الاختراق من منتجات العولمة، تلغي

مفهوم الحوار الإيديولوجي وتقوم بعملية حلولية، لكنها لن تؤدي إلى موت الإيديولوجيا كما يريد المبشرون بالعولمة أن يوهموا الناس. فعملية الاختراق الثقافي التي تسعى إليها إسرائيل منذ نصف قرن، والتي نالت معنى التطبيع الثقافي بعد كامب ديفيد، تحمل معنىً إيديولوجيًا غير مجرد ، يختلف تمامًا عن الإيديولوجيات المتصارعة تاريخيًا.

فإيديولوجيا التطبيع، أو ما يتفق عليه «الاختراق الثقافي»، هو نكوص في مفهوم الثقافة التي تحقق تفاعلاً بين الحضارات على مستوى الثقافات، أي تفاعلاً على مستويي النظر والعمل، من خلال القيم، لامن حيث هي أخلاقية فقط، بل من حيث هي حق، وجمال أيضًا. ولكن قد تنحدر المثاقفة إلى مستوى الانفعال الطاغي بقوة غريبة عن الثقافة، وهي أقرب إلى أن تكون غزوًا عسكريًا يحاول أن يثبت أقدامه، باتخاذه وجهًا ثقافيًا. وهو غاية التطبيع وهدفه مع إسرائيل، في أن تخضع الثقافة العربية لأهداف المشروع الصهيوني. كانت فرنسا قد أخضعت شعوب القارة السوداء التي هي في دائرة سيطرتها، فأفقدت شعوبها قيمها، وثقافتها التقليديتين، وكاد الأمر أن يكون كذلك في الجزائر لولا احتماء الجزائريين بدينهم، ولغة القرآن.

فحركة التطبيع الثقافي مع إسرائيل، في بعدها الإيديولوجي، في طموحها بتحويل الثقافة العربية إلى فعل ثقافي خاص بالحركة اليهودية العالمية وبالدين اليهودي، ليس على طريقة العرب المسلمين الذين قدموا من الجزيرة العربية إلى بلاد الشام وهندية الاستهداف الصهيوني له أبعاد قد لايكون له شبيه في التاريخ: أن يعيش العرب في كنف عمليات التخريب الفكري، وعمليات التخريب المادي، بحيث يخلد الإنسان إلى الأرض فيتجاوز معنى وجوده في الحياة ورسالته فيها، يعيش غرائزه، وشهوته، وأنانيته، دون أية متطلبات، أو ثوابت. يلتزم العرب بسلوكيات يهودية، خالية من الوجدان والضمير، والإنسانية. وبالتالي يتحقق التطبيع بالممارسة الفعلية، لمختلف جوانب الحياة، وفق منهاج يختلف في جوهره وشكله، عن الاعتقاد الحقيقي السائد في ضمير الأمة[١٣].

بعد توقيع المعاهدة بدأ التطلع الصهيوني إلى كيفية عزل وتحييد مصر ونزعها من جسم الأمة العربية، نحو تحقيق هدف استراتيجي، يمنع وحدة العرب إلى الأبد، في فصل مغرب الأمة العربية عن مشرقها. وقد يكون هناك تطلع آخر، في بعث آليات فكرية، تسيء إلى اللحمة

التاريخية بين مصر والعرب. لذلك راحت إسرائيل تشيع، وصحافتها تتحدث عن مشاريع ضخمة عديدة، قيل إنها جاهزة للتنفيذ مثل: بيع حصة من مياه النيل لإسرائيل، أو استئجار أراضي واسعة في سيناء. وقد يكون الترويج الواسع لمثل هذه المشاريع، مساهمة في تعميق الآثار النفسية، التي صاحبت بصورة طبيعية انهيار أكبر دولة عربية(١٤).

قد يكون هناك اتفاقيات لم تنشر لدى الطرفين: المصري، والإسرائيلي. وقد يكون هناك ترتيبات تخص النفط، أو السياحة، أو تفاهمات للنقل البحري والزراعة. فمعاهدة (كامب ديفيد) لم تكن عادية في التاريخ السياسي لمصر، وقد تكون أخطر معاهدة في تاريخ العرب، إنما يهمنا ما يتعلق بالثقافة والاتفاقات الثقافية كأنها لم تخرج أيضًا عن إطار التوجه العام لتنشيط التبادل، والتفاعل الثقافي في أشكاله المختلفة، وفي الحدود المألوفة، في أية اتفاقية دولية مشابهة(١٥).

نحن أمام أخطار ماحقة، لم يحصل أن تعرض العرب لمثلها في تاريخهم الطويل. ولم يحصل أن جابهوا عدوًا أرعبهم، وانتهك كرامتهم التاريخية، وهدر كينونتهم وحضارتهم، بالإبادة والفناء. مما يستوجب وضع تساؤلات: علينا ألا نقف في وضعية الاندهاش والرعب. والنظام العربي مايزال يجانب الاعتراف بالحقيقة عندما يتعامل مع ثقافة منفتحة أو مغلقة بأدوات مشخصة، وتخفي سياساتها بارتداء قناع يحجب العقل والتاريخ، وتعتقد أنها قادرة على الاستمرارية في هذه المجانبة، بادعاء واهٍ. أن إسرائيل تقبل بالسلام، وهو تعليل مريض لإنسان يعاين سكرات الموت، إنما يبقى الأمل بالحياة والفعل السياسي في مثل هذه الحالة مغتربًا عن الواقع، ولا يتصل به. وهو يقدم ثقافة تبريرية للسلطة المقنعة، دون أن تتمكن من إخفاء تخلفها، وعجزها، أمام رأسمالية، وعالم رأسمالي، يعطي دولة الكيان الصهيوني شرعية الوجود، من خلال انغماس هذا الكيان بالرأسمالية. لكن الثقافة العربية في مثل هذه المواجهة للعالمية الجديدة، التي تزيد في تحصين إسرائيل تستطيع أن تحصن ذاتها في وضعية، تتعرض فيها الإيديولوجيا للانهيار أمام العالمية. عندما يخرج المثقف عن صمته، في رفضه للتماهي بالسلطة، أو أن يسمح لثقافته بإسباغ أنواع من التجلي المخادع في وضع السلطة رمزًا، ومعيارًا في زحمة الأحداث مع العدو.

ينبغي ألا يكون شعار محاربة التطبيع بعيدًا عن رؤية الوقائع، وتمهيدًا للهروب من

حقائق أنتجها الراهن العربي في مجابهة إسرائيل. المسألة صريحة في وضوحها. التطبيع السياسي أولاً التطبيع الاقتصادي أولاً. التطبيع الثقافي ثانيًا أو ثانويًا. الأولوية للسياسة والاقتصاد ذلك تلاعب مرذول عند فهم العلاقة الجدلية بين الثقافة والسياسة والاقتصاد، لكننا في مجابهة ثقافة التطبيع نلوذ أو نحتمي بأفكارنا القديمة، ملونة بصور جميلة، تتخطى أو لاتعترف بما أصابها من انهزامات في كل المجابهات.

الهوامش والمراجع

١- إسرائيل شاحاك: أسرار مكشوفة. ترجمة: عادل خير الله، رضا سلمان، ط/١/٩٩٨/ص/١٢٣/.

٢- إسرائيل شاحاك: المصدر نفسه. ص/١٣٩/.

٣- العميد محمد نور الدين شحادة: اليهود والتطبيع في القرآن الكريم.ط/١/٩٩٩/دار عمار.ص/١٦٣/.

٤- راجع: شفيق مقار- قراءات سياسية في التوراة. جورجي كنعان: مملكة الصعاليك.

٥- آرثر كوستلر:إمبراطورية الخزر. ترجمة حمدي متولي مصطفى صالح.ط/٢/٩٨٥/ دار الجليل. ص/٨٥/.

٦- آرثر كوستلر: المصدر نفسه.

٧- ريجينا الشريف: الصهيونية غير اليهودية. ترجمة أحمد عبد الله عبد العزيز. عالم المعرفة- الكويت. ع.٩٦/ .ص/٨٧/.

راجع أيضًا: الملحق رقم/٣/.

٨- جورجي كنعان: العنصرية اليهودية، ط/١/٨٣/دار النهار- بيروت. ص/٧-١٢/.

٩- خلف الجراد: أبعاد الاستهداف الأمريكي. ط/١/٢٠٠٤/ دار الفكر- دمشق.ص/٣٥/.

١٠- قرآن كريم: البقرة/٧٩/.

١١- مجلة دراسات فلسطينية: وثائق عدد/٩/ص/٢٣٧-٢٣٨/.

١٢- محمد عابد الجابري: العولمة والهوية الثقافية. مجلة المستقبل العربي،ع/٢٢٨/ص/١٨/.

١٣- العميد محمد نور الدين شحادة: اليهود والتطبيع في القرآن الكريم.ط/٩٩٩/دار عمار.ص/١٦٨/.

١٤- عادل حسين: التطبيع المخطط الصهيوني للهيمنة، ط/٢/٨٥/مدبولي- القاهرة، ص/٦٢/.

١٥- عادل حسين: المصدر نفسه، ص/٨٤/.

❖ ❖ ❖

مابقي من الكبت الفرويدي

ترجمة : محمد وائل الأتاسي[*]

بكلمة مختصرة : كان فرويد يرى أن التحليل النفسي جزء من علوم الطبيعة. أما اليوم فلم يعد هذا الفرع المعرفي يجد إطلاقًا مدافعين عنه في المجتمع العلمي. وأشد نقد وجه إلى النظرية الفرويدية هو نقد فيلسوف العلوم أدولف غرونبوم Adolf Grunbaum. فهذا الفيلسوف قضى، بخلاف كارل بوبر، أن الفرويدة قابلة للاختبار، وقد اختبرها، فأتت النتيجة انه كان للاستشفاء جدوى ما فهي لا علاقة لها بالنظرية التي بنيت عليها.

(*) محمد وائل الأتاسي باحث ومترجم (سورية)
- العمل الفني : الفنان قحطان الطلاع.
- اخذ عن مجلة Lo Recherche الفرنسية العدد 366 تموز - آب 2003

يزعم فرويد أن الهفوات والأحلام والعصاب تدل على كبت لا شعوري يستمد طاقته من اضطرابات الجنس الطفولية: ذاك هو جوهر النظرية الفرويدية. ولكن هذه النظرية أصبحت، بعد هجمات نظريي العلوم الاستعرافية العنيفة ، قاصرة عن مقاومة مبضع جراح العقل أدولف غرونبوم

أوليفييه بوستل - فيني Olivier postel vinay

صحفي، مستشار لإدارة مجلة La Re-cherche

كان فيلسوف العلوم كارل بوبر يرى أن التحليل النفسي لا يمكن أن يصنف بين العلوم. أما زميله أدولف غرونبوم، ففي تقديره أن هذا غير دقيق، وأنه إذا كان التحليل النفسي من الصعب حقًا اختباره ، إلا أنه ممكن من حيث المبدأ. لا بل إن بعض حقائقه سبق أن أخضعت لاختبارات حاسمة. وهو يبين علاوة على ذلك أن النظرية الفرويدية مؤهلة بتماسكها الداخلي للامتحان.

وقد ألح فرويد طيلة حياته على صفة عمله العلمية، كما استمر معظم تلاميذه يستندون إلى هذه الصفة. وقد كتب في دفتر مذكراته أنه أصيب بخيبة أمل لعدم نيله جائزة نوبل لعلم النفس. فقد كان يرى أن التحليل النفسي هو « أحد علوم الطبيعة» (١٩٣٨)* ولم يكن يفهم لماذا لا يعترف له بهذه الصفة. وقد أكدت المحللة النفسانية رودينسكو Elisabeth Roudi-nesco في كتاب لها حديث العهد هذا المطمح بقولها إن التحليل النفسي «يجب أن يحتل مكانه في المستقبل إلى جانب العلوم الأخرى».

يقول لنا فرويد « إن الدعامة التي بُني عليها التحليل النفسي هي الكبت» (١٩١٤). إن الكبت، الذي يقصد به أن بعض الأفكار يمكن أن تُكبت في اللاشعور، كان قد قال به عدد من الفلاسفة الألمان. كما أن فرويد تمثل كتابات فيزيولوجي الأعصاب الجديدة حول أنشطة الدماغ اللاشعورية. وعندما أصبح في الأعوام ١٨٨٠ يمارس التنويم المغناطيسي كان متأثرًا بالأدبيات الغزيرة للمنومين المغناطيسيين من علماء الجنس،وكان العديد من هؤلاء يلحون على دور الجنس الطفولي في حالات العصاب عندهم. في البدء كان فرويد مقتنعًا أن التنويم المغناطيسي يحرر المريض بجعله يبرز إلى الوعي تأثرًا دفينًا مرتبطًا بذكرى صدمة مكبوتة. ثم تخلى عن التنويم المغناطيسي، لأنه « يستخدم الإيحاء في إخفاء الأعراض وتقوية المكبوتات، في حين أنه يترك جميع السيرورات التي تؤدي إلى هذه الأعراض على حالها». ثم انتقل من التنويم المغناطيسي إلى طريقة «توارد الخواطر الطليق»(١) الذي ما تزال ممارسة التحليل

* هذا يدل على العام الذي ورد فيه الرأي المذكور في كتاب نشر في ذلك العام (الكاتب).

(١) Associations libres



النفسي تعتمد عليه. حيث يتمدد المريض على مقعد طويل ويُطلب منه الإفصاح دون تحفظ عن كل «ما يجول في رأسه»(١٩٠٠) مستفيداً على سبيل المثال من بعض عناصر أحلامه. وبعد حين تهيئ علاقة «التحويل»(٢) العاطفية، التي تنشأ بين الطبيب والمريض، المناخ لتدفق الخواطر المتواردة. إذ يشعر المريض من جهته بعاطفة أبوية « تكسب الطبيب صلاحية كبيرة » (١٩١٧).

تنتهي « المعالجة » بإظهار الحالات المكبوتة وتتيح حتى لأول صدمة جنسية عرضت أن تعود للظهور: فالتحليل يعمل على إزاحة الستار عن « الأثر النفسي اللاواعي الذي خلفه العارض الطفولي» (١٨٩٦). وحالة « الرجل ذو القناع» الشهيرة مثال جيد يبين كيف انبثقت من لاشعور المريض المكبوت، الصدمة التي تعرض لها عندما رأى والديه يمارسان الحب واقفين وعن طريق شرجي في ثلاث مرات (١٩١٨).

لقد عانينا جميعًا في طفولتنا من

(٢) ربما سميت كذلك Transfert لأن المريض يتحول بعاطفته نحو الطبيب .

مراحل النمو النفسي الجنسي نفسها، حتى وإن لم نكن عصابيين. واللاشعور المكبوت موجود عند كل واحد منا، تشهد على ذلك أحلامنا وزلاتنا. كل حلم «يبنى على شكل عرض عصابي» يعبر عن رغبة طفولية مكبوتة، و« كل حلم معناه إنجاز رغبة»(*) وهذه الرغبة « حتمًا طفولية » (١٩٠٠). فالحلم إذن هو « الطريق الأمثل الذي يؤدي إلى معرفة اللاشعور» (١٩٠٠)، حتى إن نظرية الكبت تساعد على تفسير زلات اللسان، لأن الزلات بأنواعها التي لا يكشف الفاعل عن سببها تدل على أمر مكبوت. ولكن هذه النظرية لم تعد تجد بعد قرن من الزمن من يدافع عنها في الهيئات العلمية. ولم يستسلم علم النفس التجريبي ولا علوم الأعصاب ولا العلوم الاستعرافية بوجه عام لإغراءاتها. كما قالت الفيلسوفة الاستعرافية جويل بروست Joel proustأنه « لم يستطع أحد إظهار الكبت الفرويدي تجريبيًا».أما بالنسبة للاختصاصي بالحلم ميشيل جوفيه Michel Jouvetفـ « المضمون الكامن للحلم عند فرويد، هو مجرد مزحة هائلة». ونظرية الأحلام عند فرويد، تبعًا لمنظِّرالشعور دانييل دنت DanielDen-nett، تقوم على « فرضية غريبة». أما الزلات فلا تشكل كيانًا متجانسًا، كما يمكن تفسيرها دون عناء بوسائل علم النفس العادي.

المثلية والبارانويا

كان أدولف غرونبوم فيزيائيًا تحول إلى فيلسوف للعلوم، وأعماله ليست معروفة جيدًا.

وقد شرح نظرية الكبت بكل دقة.

وقد بين بالاستناد إلى أمثلة أوردها فرويد نفسه أن الكوابيس التي من نوع تقديم امتحان أو غير ذلك من الأحلام التي تصدر عن خوف أكثر مما تصدر عن رغبة، لا يمكن تفسيرها في إطار نظرية الكبت إلا إذا قبلنا بليٍّ فكرنا ليًا مكلفًا يصعب تصديقه. كما بين بالعودة إلى أعمال عالم لسانيات إيطالي أن هذا نفسه يسري على زلات اللسان. مثال ذلك أن فرويد التقى بشاب أورد أمامه بيتًا من قصيدة لفرجيل ونسي فيه كلمة aliquis (أي أحدهم).

وهنا استشهد فرويد من كلمة « liquid» التي تذكّر بالكلمة المنسية، و وجه محدثه شيئًا فشيئًا إلى أن نسيانه للكلمة يُفَسَّر بخوفه المكبوت من أن يرزق بولد من امرأة كان قد التقى بها في نابولي. ولكن من الممكن إثبات أن نسيان أي كلمة أخرى من بيت فرجيل كان يمكن أن يؤدي إلى النتيجة نفسها دون اللجوء إلى مزيد من الخيال كما فعل فرويد. ولو أن هذا المحلل سار بمخيلته في اتجاه آخر، لتوصل إلى قائمة كاملة بالنتائج المختلفة. بل إن معظم زلات اللسان، بوجه عام، يمكن تفسيرها

(*) ظلت كلمة Wuncsh الألمانية القريبة من كلمة Wish الإنكليزية تترجم طيلة قرن إلى الفرنسية deir (رغبة) ولكن الترجمة الحديثة لكتاب تفسير الأحلام الذي أصبح عنوانه تفسير الحلم الصادر عام ٢٠٠٣ م اختار كلمة Souhait أي أمنية (المؤلف).

دون صعوبة بقواعد اللسانيات النفسية psycholiguistique.

لا يمكن لفرويد أن يثبت أن نجاح المعالجة بالتحليل النفسي ليس مرده إلى ظاهرة إيحاء.

وقد اكتشف غرونبوم عند فرويد طروحات تتضمن تنبؤات يمكن تحققها أو تكذيبها. منها أننا لو قبلنا بأن الأحلام هي في نهاية التحليل نتيجة رغبات طفولية مكبوتة، لكان يجب أن يؤدي الكشف عن هذه الرغبات عن طريق المعالجة بالتحليل النفسي إلى الإقلال من هذه الأحلام بعد شفاء المريض من نوبات عصابه. ولكن لاشيء من ذلك. كما أن فرويد أصر على أن جميع هلوسات المصابين بالخوف (بالرعاب) paranoia ناتجة عن حب مثلي (أي حب شخص من نفس الجنس) مكبوت (١٩١٥). وقد أدى تطور الأخلاق منذ قرن إلى تراجع كبت المشاعر المثلية[٣]. وهذا ما يترتب عليه نقصان في تواتر الإصابة بالهلوسات الرعابية بين السكان. ولكن لم يلاحظ شيء من ذلك.

على أن نقد غرونبوم الأساسي، هو ذاك الذي تناول مسألة أعم مما سلف. فمن المعروف إن فرويد جعل من نجاح علاجه بالتحليل النفسي المعيار الرئيسي لشرعية نظريته. ولكن يستحيل عليه إثبات أن هذا النجاح - إن وجد - ليس نتيجة لظاهرة إيحاء كما هو الحال في التنويم المغناطيسي.

ولما كان فرويد، كما يعترف له غرونبوم، « نظريًا صقلته المنهجية العلمية»، لذلك شغلته هذه المشكلة «البالغة الأهمية، والتي تتطلب جوابًا»(١٩١٧). وقد حلها بأن اعتبر موافقة المريض على التشخيص بعد أن أزيل عنه كل كبت، أي عند انتهاء العلاج، هي وحدها كافية للحكم بصحة تفسيره. فموافقة المريض [عند فرويد] هي العنصر الأساسي الذي يتيح لنا التمييز بين التحليل النفسي وكل « نوع من المعالجة يقوم على الإيحاء »(١٩١٤). إلا أن غرونبوم بين أنه ما من وسيلة للتحقق أن تبدد العصاب في نهاية التحليل - إن حدث - هو نتيجة لشرعية التفسير المعطى. إذ لا مانع من الظن بأنه قد يكون نتيجة لقوة الإيحاء التي تكونت بسبب العلاقة بين الطبيب ومريضه.

وقد أثار فرويد نفسه دون مواربة مسألة « الإيحاء بالتحليل النفسي» (١٩١٧). « إن النجاح المستديم [للمعالجة] لا يقوم على الإيحاء الصرف والبسيط، بل على النتائج التي توصلنا إليها بالإيحاء» (١٩١٧)، والإيحاء ضروري ، إذ على الطبيب أن يساعد مريضه في بحثه عن المكبوت. بل عليه أن يكثر من مساعدته حين يبدي المريض غالبًا مقاومة للتسليم بالمكبوت. « ومن الممكن مع ذلك إقناع [العصابيين] بالعمل الصبور ، وأن كل شيء مر حسبما قلنا » (١٩٢٥).

ويلاحظ غرونبوم أن نظرية الكبت

(٣) ففي بريطانية كما يذكر القارئ سمح لشخصين من نفس الجنس أن يتعايشا كزوجين.

لاتساعد أبدًا على إظهار رابطة سببية بين حادثة الصدمة المكبوتة التي أمكن تعرفها، وتحرير العصابي [من مرضه]. بل على العكس، إن جميع الأمثلة التي أوردها فرويد تستعيد اللغو المشبه بالمنطق (كتكرار تعابير: بعد هذا، إذن، بسبب هذا)[٤] الذي يعني في النتيجة ، بلهجة كاريكاتورية، قولنا مثلاً « عندما كنت صغيرًا رغبت بوالدي (أو بوالدتي)، وهذا ما يفسر عصابي القهري» [فما الربطة بين هذه الرغبة والعصاب].

غير أن استدعاء ذكريات الطفولة المبكرة، في نظر غرونبوم، يعطي واقعًا تقل القناعة به بسبب أن الذكريات المرتبطة به، عندما تعود إلى ساحة الوعي تعيد الذاكرة بناءها من أساسها، هذا إن لم تكن كلها مجرد اختلاق. وقد اعترف فرويد نفسه بهذا الواقع، ومذ ذاك أيدت دراسات علم النفس التجريبي حول الذاكرة « الحكواتية» [أي التي تضيف حكايات من الخيال] والتي لها منفذ إلى موضوعنا، الكثير من أمثال هذا الواقع. كما يرى ممارسو العلوم الاستعرافية أن الذكريات التي تعود إلى ما قبل السن الثالثة تعبر عن تأملات تغذيها التجارب اللاحقة.

تحقق تجريبي

وعلى العكس، تضع طريقة توارد الخواطر الطليق أمام أولئك الذين يقولون بأن العلاج بالتحليل النفسي يقوم بالأساس على الإيحاء ، الكثيرَ من الشواهد على تزييف الوقائع بواسطة التحليل النفسي. فالمريض الذي يطلب من طبيب فرويدي أن يعالجه، يكون لديه حكم مسبق لصالح نظرية التحليل النفسي، فهو بالأصل قابل للتأثر بكل ما يوصف له من علاج. كما أن الكثير مما رواه فرويد يظهر مقدار الضغط النفسي الذي مارسه على مرضاه كي يجعلهم يقبلون بتفسيره، حتى حين لا يستطيعون استعادة الذكرى المتهمة (المسببة للمرض).

وأخيرًا يصر غرونبوم على أنه لا شيء يمنع من اعتبار العلاج بالتحليل النفسي يكافئ علاجًا بدواء بديل، أي أشبه بدواء ناجح على الرغم من خلوه من أي مادة فعالة. أو إنه علاج يبدي نجاعة، ولكن لأسباب لا علاقة لها بنظرية الكبت.

ويُعتقد من وجهة نظر المنهج العلمي، أن فرويد يثير القلق حين يستبعد إمكانية إخضاع نظريته للتحقق التجريبي باعتبارها فكرة لا هدف لها. وقد تمسك بوجهة نظره هذه منذ عام ١٩١٦ حتى وفاته عام ١٩٣٩.

وحين أرسل إليه بكل اعتزاز عام ١٩٣٥ عالم نفس موالٍ للتحليل النفسي نتيجة دراسات تدعم حسب رأيه نظرية الكبت الفرويدية، رد عليه بقوله « لقد تفحصت باهتمام دراساتك التجريبية التي سعت لتحقق دعاوي التحليل النفسي. لا أستطيع أن أولي هذه التحققات قيمة كبيرة، لأن فيض المشاهدات الوطيدة التي تقوم عليها هذه الدعاوي تجعلها بغنى عن هذه التحققات ».(O.P.V.).

(٤) ترجمة للعبارة اللاتينية (Post hos erhgo propter hos).

حوار العدد

حوار مع

محمد الماغوط أمير الشعر المطلق

إعداد وحوار: عادل أبو شنب

حـــوار العـــدد

٢٨٢

محمد الماغوط أمير الشعر الطلق

إعداد وحوار: عادل أبو شنب(*)

هتف ذات يوم في قصيدة عنوانها «نجوم وأمطار» من ديوانه «غرفة بملايين الجدران» أول ديوان له:

[ما أكتبه في الصباح
أشمئز منه في المساء
من أصافحه في التاسعة
أشتهي قتله في العاشرة..]

..لكنه لم يكن كذلك أبداً، كان يحب الناس حتى العظم وما يزال. وكان يتمنى الحرية والرغد لجميع البشر، وما يزال، وها قد تجاوز السبعين الآن.

(*) عادل أبو شنب: أديب وقاص (سورية).

[أظنها من الوطن

هذه السحابة المقبلة كعينين مسيحيتين

أظنها من دمشق

هذه الطفلة المقرونة الحواجب

هذه العيون الأكثر صفاء

من نيران زرقاء بين السفن.]

البداية..

- متى ولدت؟ وأين؟ وكيف؟

- في السلمية عام ١٩٣٤، في مجتمع وسط بين الرعوية والحضرية، أما كيف عشت فيها، مطلع حياتي، فبإحساس بالظلم، وبفقدان العدالة الاجتماعية والاقتصادية، لأن مجتمع السلمية كان منقسمًا إلى أقلية من الأمراء وأكثرية من الفلاحين والرعاة.. وأسرتي الماغوطية تتوزع بين ملاكين وفلاحين، لكن فرعنا ينتمي إلى الفلاحين: أبي أحمد الماغوط، وأمي ناهدة الماغوط، وأخوتي السبعة (خمس شقيقات وشقيقين). كان أبي يعمل بعرقه في الأرض.

نشأ محمد الماغوط على حب اللغة العربية، من قراءته للقرآن الكريم في «الكتّاب»، ومن المنعطفات الهامة في حياته الطفلية ختمته للقرآن الكريم.. حفظًا وكتابة، وكانت الختمة تستوجب احتفالاً يكرس فيه الطفل.

- في أي سن ختمت القرآن؟

- بين السنة الخامسة والسنة السادسة من عمري.

استهوى محمدًا مع ما استهواه في هذا الكتاب الإلهي.. القصص التي فيه! يقول:

- هذه القصص حركت مخيلتي أبدًا.

الظاهرة الكتابية..

في بواكيره، جرب تفريغ شحنات الإحساس بالظلم وفقدان العدالة في كتابات، كانت الأبرز بين كتابات لداته عرف في المرحلة الابتدائية بجودة الأسلوب وبتعبيرات مركزة جيدة، ساخرة بالتأكيد منذ ذلك الوقت، وبصور مبتكرة، تدعو للإدهاش والمفاجأة.

- ماذا كنت تكتب يا محمد وأنت طفل؟

- خواطر وانطباعات، هل تعرف أنني كنت أحاول في الرسم!!

[ليس صدفة أن ينتقل هاجس الرسم من الأب محمد الماغوط إلى ابنته «سلافة الماغوط» خريجة كلية الفنون الجميلة]

- كنت تريد أن تصبح رسامًا إذًا؟

- ظاهرة الرسم تقلصت في الكبر عندي، لتتمدد وتتطاول وتتعملق الظاهرة الشعرية، أو لأقل الظاهرة الكتابية، مكانها.



كتب الماغوط أنواعًا مختلفة تتدرج من «المقالة القصيرة» الساخرة في الصحف اليومية، في دمشق«..الرأي العام السورية، الخليج الإماراتية، تشرين السورية، المستقبل الأسبوعية الفرنسية» «البناء» البيروتية إلى المسرحية والدراما التلفزيونية، والسيناريو السينمائي.. وإلى الشعر، وهو من قممه الإبداعية، حتى أنه عرف بـ«الشاعر» أكثر من أي نوع آخر.

في السجن..

جاء للمرة الأولى من السلمية إلى دمشق، والتحق بثانوية خرابو الزراعية (خرابو منطقة في غوطة دمشق) طالبًا داخليًا، وأمضى فيها سنة، لكنه لم يكمل الدراسة، لسبب مجهول لم يصرح به قط.

- حلمي اليوم يا عادل أن أذهب إلى خرابو، لأرى كيف كنت أعيش، والمهجع الذي كنت فيه أنام.

قبل ذلك، وربما في أوائل الخمسينات انضم إلى «الحزب السوري القومي

الاجتماعي» وكان الحزب ناشطًا منذ الثلاثينات في سورية، حتى اغتيال العقيد المالكي.

- تم دخولي هذا الحزب بشكل اعتباطي، وربما بسبب إحساسي بالعزلة والوحدة، والفوارق الطبقية الصارخة. كنت أريد أن أشعر بالأمان بالانتماء إلى الجماعة. لكن هذا الحلم تبدد منذ الأيام الأولى، مما زاد في عزلتي..

- ما الذي جنيته من الانتماء إلى الحزب؟

- سوقي إلى السجن في منتصف الخمسينات، بعد مقتل العقيد عدنان المالكي، نائب رئيس الأركان السوري وقتئذ، وقد اتهم بعض عناصر الحزب بتدبير الاغتيال، وتمت ملاحقة جميع أفراد الحزب، مع أن كثيرين كانوا أبرياء، وأنا منهم، وأدونيس الذي كان نزيل سجن المزة أيضًا.

أمضى الماغوط في سجن المزة حوالي ستة أشهر، كانت بداية المعاناة والعذاب والخوف والشك والعزلة التي ما تزال تلاحقه.

- ألم تستفد من هذه التجربة؟

- كانت التجربة سببًا في انفتاحي على موهبتي، وجعلتني شاعرًا دون أن أدري، أؤكد.. دون أن أدري.

إنه شعر.. شعر..

بدأت بواكير «قصائد» الماغوط تنشر، وقتئذ، في جريدة «النقّاد» الدمشقية الأسبوعية، وكانت من أبرز جرائد الثقافة والأدب في سورية، وكان لسكرتير تحريرها المرحوم سعيد الجزائري دور في تبني هذا «الشاعر» الصغير في سنه، وفي اكتشاف موهبته، ولقد قرأنا هذه البواكير بمتعة.

- كان مقهى الهافانا في دمشق ملتقى الأدباء والشعراء والمثقفين والمناضلين والوطنيين والثوريين. وحتى لاعبي الورق والنرد، وقد دخله الشاعر نزار قباني «ابن دمشق» وسأل عني. كان قد قرأ لي بعض القصائد. ولما عرف أنني أؤدي خدمة العلم الإجبارية دهش، ولم يصدق.

- لماذا دهش؟

- لفت الأنظار إلي في تلك المرحلة أن بواكيري كانت جديدة في مضمونها، بواقعيتها، وغرفها مما كنت أعاني منه، ويعاني جيل بكامله، ولفت الأنظار إلى الصور الجديدة التي جئت بها في قصائدي.. والتي كانت نقيض التأنق

اللفظي والزخرف الكلامي، ولفت الأنظار، ثالثًا، إن الشعراء والمثقفين، والأدباء العرب بعامة، كانوا يحومون في سماء التجربة والعبثية والوجودية، وبقية المدارس التي كانت رائجة في الغرب في تلك الفترة..

- بعد الحرب؟

- نعم.. لذلك كان التفرد في شعر ليس على هذه الشاكلة، ويقتبس من الواقع والحياة اليومية المعاشة، ويصاغ بصدق، وأحيانًا بصدامية غير مألوفة، هو الذي نبه إلى ولادة شاعر من نوع خاص، متميز ومتفرد.

- لكن كثيرين يقولون إن ما تكتب ليس شعرًا، لأنه بلا وزن ولا قافية ولا روي؟

- ليقولوا ما يشاؤون. إنه إلهام شعري قد ركبني، بهذه الصيغة، سمه شعرًا طلقًا.. إنه شعر.. شعر..

مجلة «شعر»..

أنهى محمد الماغوط فترة حياته الأولى في دمشق، وكانت الوحدة بين مصر (الإقليم الجنوبي) وسورية (الإقليم الشمالي) توشك أن تنذر بالخطر له، لأنه ينتمي إلى حزب ملاحق، فهرب إلى بيروت التي كانت عاصمة الثقافة والصحافة، وجنة المنفيين والمطاردين والملاحقين العرب. كانت بيروت، وقتئذ، ملاذًا للجميع، وكان الحزب السوري القومي يسعى إلى إعادة الماغوط إلى صفوفه، إلا أن شاعرنا رفض، وقرر عدم الانتماء إلى أي حزب سياسي.. طوال حياته.

- الأهم أنني قررت أن أتفرغ للكتابة..

من هنا بدأ مشوار الماغوط الجديد، والمؤثر على الساحة العربية، كانت مجلة «شعر» (صاحبها ورئيس تحريرها الشاعر المرحوم يوسف الخال) أهم دورية عربية تعنى بالشعر الحديث منه بخاصة، نشر الماغوط قصائد المرحلة اللبنانية فيها، وقدمه الشاعر علي أحمد سعيد المعروف بـ «أدونيس» على صفحات «شعر» تقديمًا لافتًا ونشرت المجلة قصائده في الصفحات الأولى، كأنها افتتاحيات (العدد الرابع - أواخر الخمسينات- ما بين عامي ١٩٥٧- ١٩٥٨) وكانت قصيدته «حزب في ضوء القمر» من بين ما نشر، وهي التي كرست شاعرية الماغوط في الوسط الثقافي، في جميع البلدان العربية التي كانت المجلة تصل إليها:

[أيها الربيع المقبل من عينيها

أيها الكناري المسافر في ضوء القمر

خذني إليها

قصيدة غرام أو طعنة خنجر

فأنا متشرد وجريح..]

- متى صدرت مجموعتك «حزن في ضوء القمر»، وعن أية دار؟

- صدرت عام ١٩٥٩ عن دار مجلة «شعر»، وكان فيها قصائد أخرى، منها قصيدة «القتل» التي كتبتها مع غيرها خلال سجني في سجن المزة العسكري بدمشق:

[ضع قدمك الحجرية على قلبي يا سيدي

الجريمة تضرب باب القفص

والخوف يصدح كالكروان

ها هي عربة الطاغية تدفعها الرياح

وها نحن نتقدم

كالسيف الذي يخترق الجمجمة.]

مقومات شعره..

- خلال هذه المرحلة، وحتى المرحلة التي سبقتها عندما كنت أنشر في «النقّاد» لم أكن أعرف أنني كنت أكتب شعرًا. كنت أظن أنني أكتب مذكرات، وخاصة عن تجربة السجن، لكن النقاد، ومنهم الشاعر يوسف الخال والشاعر الناقد صلاح ستيتيه (يكتب الشعر بالفرنسية) والمسرحي الشاعر جورج شحادة (الذي عرف في العالم العربي وفي العالم) والشاعر سعيد عقل، ومنصور وعاصي الرحباني، والدكتور مانويل يونس، والشاعر يوسف غصوب، والشاعر الزجال ميشال طراد (الذي كان أكثر حماسة لي) انتبهوا إلى موهبتي الشعرية، وهذا اللون الجديد الذي أتفرد به كشاعر.

- لون جديد بين الأصوات الشعرية العربية، كصوت بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وجبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ؟

- نعم. كان صوتي الشعري يعلن عن ولادة تيار شعري عربي يقوم على الواقعية، وعلى الصورة المبهرة، وعلى رفض الالتزام بالقافية والوزن والموروث الشعري، وعلى خلق إيقاع خاص مستنبط من سبكي للجملة، بعيدًا عن القوالب الجاهزة واللغو والحشو، والإضافات التي كانت تفرض نفسها على شعراء تلك الفترة.

عودة إلى دمشق..

عمل الماغوط في جريدة «البناء» البيروتية، وكان له زاوية ساخرة يكتبها

بأسماء مستعارة، وقد أحدثت هذه الزاوية ضجة واسعة، حتى إن الرئيس اللبناني الراحل «كميل شمعون» طلب أن يتعرف على صاحبها.

ولما حاول القوميون السوريون الانقلاب على الحكم اللبناني ليلة رأس السنة ١٩٦١-١٩٦٢ (وكان الرئيس فؤاد شهاب رئيساً للجمهورية) سجن الماغوط مع من سجنوا في سجن «المدينة الرياضية (ملعب رياضي تحول تلك الفترة إلى معتقل بيروتي) ثم أبعد بعد ثلاثة أشهر إلى سورية، فاعتقل على الحدود السورية وأرسل إلى سجن المزة من جديد، وأمضى فيه ثلاثة أشهر، ثم أفرج عنه لبراءته من أية تهمة، فأقام في دمشق، وبدأت مرحلة البحث عن عمل.

عمل في جريدة «الرأي العام» - صاحبها الصحافي السوري المرحوم أحمد عسه- وكان يكتب زاوية ساخرة فيها عنوانها «بالعربي الفصيح»

- بسببها راجت الجريدة في فترة الانفصال (انفصال سورية عن مصر)

- هل ابتعدت وقتئذ عن كتاباتك الشعرية؟

- عام ١٩٦٤ أصدرت مجموعتي الشعرية الثانية بعنوان «غرفة بملايين الجدران» -مكتبة النوري بدمشق- وبعدها بثلاثة أعوام أصدرت مسرحيتي الأولى «العصفور الأحدب» عن مجلة «حوار» التي كان رئيس تحريرها في بيروت «توفيق صايغ»

- هل تذكر أن جريدة «لوموند» الفرنسية قرظتها بعمود كامل؟

- نعم. وقرظها في جريدة «المحرر» القاص الفلسطيني غسان كنفاني، في عام ١٩٧٠ صدرت مجموعته الشعرية الثالثة «الفرح ليس مهنتي» عن «اتحاد الكتاب العرب» الذي كان قد أنشئ لتوه في سورية.

أيها المارة..

اخلوا الشوارع من العذارى

والنساء المحجبات

سأخرج من بيتي عارياً

وأعود إلى غابتي..!

- أهذه القصيدة «خريف الأقنعة» من «الفرح ليس مهنتي»..؟

- نعم.. لكم أحبها.

- لك من جديد «شرق عدن غرب الله» التي صدرت منذ أيام» وهذا كله شعر طلق، متحرر من القيود.

ماذا عن نتاجك الآخر؟

- أي نتاج؟

- المسرحي، التلفزيوني، السينمائي..؟

- عندي كثير.. كثير، وحتى الآن ما أزال أنتج..

بدء العمل التلفزيوني..

ظهر التلفزيون في سورية في ٢٣ تموز «يوليو» عام ١٩٦٠، وكان البحث مستمراً عن نصوص درامية محلية تبني صرح الدراما التلفزيونية الجديدة في سورية. وقد كتب الماغوط مسلسلة درامية تلفزيونية باسم «حكايا الليل» اعتمد فيها على شخصيات شعبية ثابتة وقصص متنوعة (في كل حلقة قصة مستقلة) وكان أبطال هذه المسلسلة من عامة الشعب: حارساً وكناساً كانت عفوية القص والسخرية التي تفوح من الحبكة والمشاهد والحوار والشخصيات من مقومات هذا العمل الذي صار جزءاً من تراث التلفزيون السوري.

منذ تلك اللحظة، تنبه الفنان دريد لحام الذي كان يبحث عن شريك، كاتب نصوص، إلى أهمية الماغوط «كدراماتور» ساخر، فاتفق معه على كتابة مسلسل بعنوان «الغربال» الذي قال عنه الفنان المرحوم نهاد قلعي (الذي كان يظهر مع دريد باسم «حسني البورظان») إنه أجمل ما قرأ من نصوص تلفزيونية..

- لم نر مسلسلاً بهذا الاسم؟

- اختلفت مع دريد فقلبه إلى مسلسل عرف فيما بعد باسم «صح النوم» وهو الذي كرس شهرة الثنائي دريد ونهاد.

- والمسرح؟

- في السبعينات اتجهت إلى التلفزيون والمسرح معاً. كان دريد ينوي تقديم مسرحيتي «المهرج» على المسرح، بعد أن أعجب بها، وكان يريد أن يجري عليها بعض التعديلات، كعادته، كلما حصل على نص مناسب، لكنني رفضت رفضاً قاطعاً. حاول أسعد فضة الذي عاد من القاهرة بعد حصوله على دبلوم في الإخراج المسرحي من المعهد العالي في مصر، أن يخرجها للمسرح القومي، فرفضتها الرقابة، عندئذ قدمها يعقوب شدراوي وأنطوان كرباج في بيروت ولاقت نجاحاً كبيراً ويعيد حرب تشرين مباشرة (عام ١٩٧٣) اتصل دريد بي، وطلب إلي التعاون في عمل مسرحي عن هذه الحرب..

- فكانت «ضيعة تشرين» باللهجة المحلية؟

- نعم. قدمت لأسابيع طويلة في دمشق على مسرح نقابات العمال، وحضر حفل الافتتاح الرئيس المرحوم حافظ الأسد.

- أذكر ذلك. لقد حضرت حفل الافتتاح أيضًا.

- بعد نجاح هذه المسرحية، كتبت مسرحية «غربة» عام ١٩٧٤ والتي حضرها الرئيس المرحوم حافظ الأسد أيضًا، وكنت قد مضيت في الكتابة بالعامية للمسرح.

- بعد ذلك كتبت مسرحية «كأسك يا وطن»؟

- أجل عام ١٩٧٩. وهي عبارة عن مجموعة مقالات ساخرة كنت نشرتها في جريدة «تشرين» وكنت أنت مسؤولاً في الجريدة..

- أتذكر. كان اسم الزاوية «عزف منفرد».

السينما.. والزوايا الساخرة

بأواخر السبعينات نشط محمد الماغوط في الكتابة للتلفزيون فكتب مسلسل «وين الغلط؟» ومسلسل «وادي المسك» اللذين مثلهما دريد أيضًا.

بعد ذلك اتجه إلى السينما فكتب فيلم «الحدود» وفيلم «التقرير» اللذين أنتجهما نادر الأتاسي، وقام دريد لحام بدور البطولة فيهما أمام الممثلة السورية رغدة، وكان طفرة هامة في تاريخ السينما السورية.

- لكنك ما زلت تحنّ إلى الصحافة؟

- طبعًا. كتبت «عزف منفرد» في تشرين، و«أليس في بلاد العجائب» في مجلة «المستقبل» التي كانت تصدر في باريس، وفي أول الثمانينات ساهمت في تأسيس جريدة «الخليج» عندما سافرت إلى الإمارات وأقمت هناك.

- كيف دبّ الخلاف بينك وبين دريد؟

- كان الخلاف حول مفهوم المسرح، وإلى أي حد يجوز التلاعب بالنص وبالأفكار. كان دريد يريد أن يمارس هذا التلاعب دائمًا وبعد أن شاهدت ما حلّ بالمسرحية الجديدة «شقائق النعمان» التي قدمها دريد على مسرح الشام.. حدثت القطيعة بيننا.

- مع أنكما تركتما بصمة في تاريخ الفن في سورية والعالم العربي؟

- نعم.. ولكن هذا ما حدث..

- والآن، القطيعة مستمرة؟

- لا ..

- كيف؟

- سمع أنني مريض، فجاء لزيارتي. كان مريضًا مثلي. الآن هو يزورني ويشرب القهوة معي، إنه فنان.. وأنا آنس الجانب الطيب في الإنسان. تصور، إنه يزور قبر «أم شام» (المرحومة سنية) في السيدة زينب، كلما كان هناك. هذه لفتة إنسانية في دريد.

محترف آذاني..

في عام ١٩٨٨ أصدرت دار رياض نجيب الريس في لندن كتاب «سأخون وطني» للماغوط، وهو مجموعة من المقالات، كان نشرها سابقًا في الصحف والمجلات والدوريات السورية والعربية، ثم صدر عن الدار نفسها رواية «الأرجوحة»، وكان الأحدث في إنتاج الماغوط قبل مرضه مسرحية «خارج السرب» عام ١٩٩٥.

- ما هو مرضك؟

- اسمع يا عادل؟ عندما رآني الطبيب وعاين موضع الألم في رقبتي، قال بالحرف الواحد: «هناك من كان يريد أن يصفيك. أنت لُكمت في موضع الألم من قبل محترف»

- لكنك هربت من العملية في باريس؟

- أجل. خفت..

- وكانت الرئاسة قد أرسلتك؟

- خفت.. خفت، والأطباء الفرنسيون لم يعتبروا العملية ضرورية..

- لكنك لست خائفًا. أنت تشرب وتدخن؟!! وها قد سمنت..

- أشرب وأدخن.. هذا هو قدري، والسمنة بسبب القعدة المستمرة.

- ألا تبرح بيتك أبدًا؟

- لكنني ما أزال أنتج؟

- ماذا أنتجت؟

أنت واحد منهم..

وقام محمد الماغوط إلى رفّ قريب، فأخرج ديوانه الجديد «شرق عدن، غرب الله» وكتب إهداء لي ولزوجتي، وقال:

- هذا نتاجي الشعري الجديد.. خذ واقرأ، ما تزال الشاعرية على حالها.

تصفحت الديوان الجديد الذي صدر هذا العام ٢٠٠٥.. وكدت أن أقول رأيي،

بعد أن قرأت سريعًا بعض القصائد، لا على التعيين، لو لا أنه قال:

- جاءني وفد مغتربين. زاروني في بيتي، وجلسوا مكانك، وكان بينهم غسان علم الدين (أكاديمية الآداب الشرقية) وقد تصفح الكتاب وقال لي: «في كل عصر يوجد أربعة أو خمسةشعراء.. وفي هذا العصر يوجد أربعة خمسة، أنت واحد منهم».

بعد هذه المقاطعة لم أقل كلمة واحدة. سكت، فكأن على رأسي الطير، ورحت أتابع ابن أخته الدكتور المقيم معه في البيت الذي ليس فيه نساء، بعد زواج ابنته «شام» وسفرها إلى أمريكا، وزواج ابنته سلافة واهتمامها ببيتها.

ما أزال أعمل..

أعلمني محمد الماغوط، وكنت أزوره، في الموعد نفسه الذي كان يُحتفل فيه بأربعين الشاعر ممدوح عدوان الذي توفي بعد مرض عضال، أن هذه الحياة محيرة. وقال إن ممدوحًا لم يكن يأكل فجلة أو خيارة إلا في موسمهما. وأنه كان حريصًا على صحته. محافظًا عليها، ومع ذلك لم يسلم من المرض، وها أنذ أرثيه بكلمة سجلتها على شريط لتذاع هذه اللحظة.

فما أبأس الحياة وما أقساها. ومع ذلك فليس علينا إلا أن نرضخ.. ونعمل..

قلت له:

- ماذا تعمل الآن؟

قال:

- إنني أقع ثم أقوم ولا أستسلم. المخرج جهاد سعد طفّش الممثلين، لكن «المهرج» ترجمت الآن إلى الإنكليزية. ترجمها استاذ مادة المسرح في برووادي، وسيعرضها بالإنكليزية هناك.. أليس هذا عملاً؟ كتبت أفكار مسلسل تلفزيوني جديد مؤسس على مسلسلي القديم «حكايا الليل» ولكن باسم جديد «حكايا الليل والنهار» واعتمادًا على الأفكار، أفكاري، سيؤلف عماد ياسين وكوليت بهنا ثلاثين حلقة تلفزيونية.. وزير الثقافة الدكتور محمود السيد دفع لي ثمن مسرحية «المقص» المأخوذة عن «صقر قريش».

- ماذا تريد أن تقول في «المقص»، تأليفك الجديد؟

- صقر قريش، لم يعد يريد سيفه ليعيد اسكندرون أو فلسطين، إنه يريد أن يعود إلى بيته.. فقط إلى بيته. هذه هي

فكرة «المقص» التي سيخرجها ماهر سليمي.

- ماذا أيضاً؟

- مسرحية سميتها «قيام جلوس سكوت» دفع زهير عبد الكريم ثمنها دون أن يقرأها. أنا لا أخرج من البيت، لكنني ما أزال أفكر، ما أزال أعمل.. ما أزال أعمل.

ورحت أنظر إلى عشرات اللوحات المعلقة على الجدران في بيته. إنه بيت فن بحق.

نجم أدبي..

في طريق العودة إلى البيت رحت أتصفح ديوان «شرق عدن، غرب الله..» فعثرت على قصيدة «انحراف وتيرة»، وقرأت:

(كنت مهيناً نفسياً وطبقياً وجغرافياً
وتاريخياً لأصبح
حداداً
نجاراً
خياطاً
لحاماً
طاهياً.. حلاقاً.. فراناً، مزارعاً، راعياً
بواباً
مخبراً
جاسوساً..

ولكن ليس نجماً أديباً تتسابق وسائل الإعلام المختلفة لالتقاط صوره، وكل ما يتفوه به في أي شأن من شؤون الحياة..)

ها هو ذا نجم أدبي يسطع في هذا العصر، وبعد السبعين، وعلى الرغم من أن كتابته هذه تندرج في فضيلة الكلام المناسب بيسر، إلا أنها قد تكون من فصيلة السهل الممتنع، الذي يُشكل على الإنسان البسيط أن يدرك عبقريته من انسيابيته، وهكذا أبداً المبدعون يحيرونك، فلا تعرف سر عبقرياتهم، أتجيء من الفكرة والمضمون أم من الأسلوب، لا شك في أن أسلوب الماغوط قد تبدل خلال نصف قرن. لم تبق الصورة الماغوطية المبتكرة المبهرة والإيقاع الخاص على حالهما ثمة تفرد في سماء الشهرة والذيوع والانتشار من ذا يستطيع أن ينال من الماغوط كشاعر لشعراء الشعر الموزون؟ من يقدر على وقف اندفاعة الشاعر الكبير من المحلية إلى العربية إلى العالمية.؟

إن محمد الماغوط سيُري فنه المسرحي في أمريكا، ربما خلال هذا العام ٢٠٠٥ أو العام ٢٠٠٦، وهذا، وحده، يعلي من اسم

الشاعر المؤلف المسرحي، الكاتب التلفزيوني، كاتب الزوايا الساخرة، أمير الشعر الطلق الذي صار شعر العرب، لاتفتح جريدة أو مجلة عربية إلا وتراه بلا وزن ولا قافية ولا روي ولا موسيقى. كلمات مرصوفة تسمى على الرغم منها ومنا ومن أصحابها شعراً.. ولكن ما هو الخيط الدقيق بين الموهبة في هذه الكتابة، وبين التزييف.. والتسطيح؟

خيط وَاه، والذنب ليس ذنب محمد الماغوط، إنه عندما كتب كان لا يعرف أنه يكتب شعراً، لكن «الشعراء» الآخرين، يكتبون كلاماً عادياً ويؤكدون أنهم يكتبون الشعر.. المفارقة مذهلة.. وموهبة الماغوط فوق كل التحفظات، إنه نسيج وحده، يغرد خارج سرب «الشعراء» الذين حاولوا ويحاولون تقليده، فيشوشون عليه، وعلى أنفسهم.

محطات في تاريخ الماغوط

❖ فاز محمد الماغوط، أوائل الستينات بجائزة أحسن قصيدة نثرية في مسابقة جريدة «النهار» وكان جميع أعضاء اللجنة مع منح الجائزة للماغوط، باستثناء الشاعر أدونيس!

❖ أحب الماغوط سماع القرآن الكريم بصوت الشيخ علي عبده في السلمية، وبصوت محمود خليل الحصري، وكثيراً ما يجلس ويصغي لترتيل الأخير، عبر كاسيتات بصوته الجميل.

❖ تزوج محمد الماغوط من المرحومة سنيه صالح، فصار عديل الشاعر أدونيس، ويقول الماغوط: «كان كابوساً أن تعيش ابنتانا «شام وسلافة» كما عاشت هي وأختها خالدة زوجة أدونيس مشردتين قبل الزواج، فانصرفت إلى تربيتهما تربية عالية..

❖ سافر الماغوط بدعوات إلى روسيا وألمانيا ومصر وفرنسا واليمن وعمان.. وغيرها

❖ عام ١٩٧٣ أصدرت «دار العودة» الأعمال الكاملة للماغوط متضمنة أعماله الشعرية ومسرحيتيه «العصفور الأحدب» و«المهرج».

❖ كتبت عشرات المقالات عن الماغوط، وأجريت معه عشرات اللقاءات ولكن أحداً لم يجر معه لقاء، بعد أن تجاوز السبعين مدّ الله بعمره، غير هذا اللقاء.

❖ كان يعتبر الشاعر ابن بلده «سليمان عواد» من أهم من كتبوا الشعر الطلق، ويقول إنه ظلم كثيراً في حياته، وبعد مماته.

❖ اتهم عادل إمام بأنه سطا على فكرة فيلم «الكباب والإرهاب» منه.

متابعات

صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمد الحسين

كتاب الشهر

هيرقليطس.. جدل الحب والحرب

عرض وتقديم:
محمد سليمان حسن

متابعـــات

٢٩٦

صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمد الحسين(*)

* الطيب صالح يفوز بجائزة الرواية العربية:

خلافاً للتوقعات التي كانت دائرة في كواليس مؤتمر الرواية العربية الثالث في القاهرة، والتي كانت ترشح الروائي المصري إدوارد الخراط لنيل الجائزة التي تصل قيمتها إلى مئة ألف جنيه، ذهبت الجائزة إلى الروائي السوداني الطيب صالح، في الوقت الذي كان فيه كثير من النقاد يرى أنه لكي تزول الآثار التي علقت بها بعد رفض الروائي المصري صنع الله إبراهيم لها في الدورة الماضية، وما صاحب ذلك من جدل حول أسباب ذلك الرفض

(*) أحمد الحسين: صحفي ومحرر.

ما بين مؤيد ومعارض، كان هؤلاء النقاد يرون أنه كان ولا بد أن تذهب الجائزة إلى كاتب كبير صاحب إنجاز في الرواية العربية، ولذا راحوا يرشحون الروائي المصري إدوارد خراط، ومعه خيري شلبي، والروائي الليبي إبراهيم الكوني، ولكن الجائزة ذهبت أخيراً إلى صاحب موسم الهجرة إلى الشمال، وعرس الزين، ودومة ود حامد، الذي يعد كما جاء في حيثيات الجائزة، واحداً من الرواد الذين أثروا الذائقة الأدبية عند المتلقي العربي والأجنبي كونه من أوائل الروائيين العرب الذين تفاعلوا مع الحضارات الغربية.

وكان مؤتمر الرواية العربية عقد فعالياته في القاهرة بمشاركة ما يقرب من ١٥٠ روائياً عربياً، قدموا أكثر من ٢٠٠ ورقة عمل وشهادة روائية، وكان وزير الثقافة المصري فاروق حسني أكد في كلمته التي افتتح بها أعمال الملتقى المندرج تحت عنوان /الرواية والتاريخ/ أن هذا المؤتمر يتيح لنا دراسة الموقف الإبداعي الروائي، الذي أصبح ديواناً جامعاً للأدب والفكر والفلسفة والعلوم والتاريخ، والذي وجد فيه المبدع العربي وسيلة للتعبير عن آرائه ووجهات نظره، تجاه الحياة التي نعيشها، مؤكداً أن التاريخ فعل يستفيد من الماضي، في توجهه إلى المستقبل، وأنه أضفى على الرواية العربية والعالمية أهمية خاصة، وأنه شكل إغراء إبداعياً لدى كثير من الروائيين.

وكان الروائي نجيب محفوظ وجه للمؤتمر كلمة ألقاها بالنيابة عنه الروائي يوسف القعيد، قال فيها إن بداياته الروائية الأولى كانت ثلاث روايات تاريخية، كتبها متأثراً بقراءته للتاريخ الفرعوني القديم، مشيراً إلى أن هذه القراءات التي اطلع بها على أعمال هانشدر، وهوب كير، وجرجي زيدان، ومحمد فريد أبو حديد، أوحت له بمشروع كتابة تاريخ من خلال الرواية التاريخية، ولكن هذا المشروع الذي توقف ولم يكتمل، وأكد محفوظ على العلاقة الوثيقة التي تربط بين الرواية والتاريخ، وخاصة في استعراضها للحياة اليومية بكل مشاكلها وقضاياها، والتي تشكل جزءاً من التاريخ الذي لم يلتفت إليه المؤرخون، وإن التاريخ في جوهرة كالرواية مكون من رؤى وأحداث وأشخاص.

وجاء اختيار اللجنة العلمية لموضوع الرواية والتاريخ لهذا العام، مواكباً للتحولات التي تعيشها المجتمعات العربية، وما تتسم به من جدل ثقافي وسياسي حول الماضي والحاضر والمستقبل، وكذلك فيما يتعلق بالأنا العربية التي لم تكف منذ نشأتها عن التعامل مع التاريخ تحت ضغط الحاضر وتحدياته وصراعاته.

وقد ركزت محاور المؤتمر على العديد من القضايا البحثية، ومن بينها: إشكاليات الرواية التاريخية، الرواية بين التاريخ والأسطورة، تحديد ماهية الرواية التاريخية، حدود حرية الروائي في التعامل مع وقائع التاريخ وأحداثه، الحدث التاريخي بين التاريخ وأنواع السرد المختلفة، تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي، النوع والرواية التاريخية، عدا الكثير من الأبحاث التطبيقية والمقارنة على الرواية العربية والأجنبية، من خلال الموائد المستديرة، وشهادات الروائيين العرب، الذين قدموا إبداعاً في مجال الرواية التاريخية، حيث قدم كل روائي من المشاركين شهادته من خلال تجربته الذاتية في الكتابة.

وقد أشار الروائي المصري إدوارد الخراط أن الكتابة التاريخية يمكن أن تعبر عن قضايا العصر على نحو صادق، وأن هنالك تياراً للتعبير عن قضايا العصر في ثوب تاريخي، مضيفاً أن من مهام الرواية التاريخية أن تنقل روح العصر، وتبث الحياة في التاريخ الذي تتناوله، واكتشاف العنصر الحي الذي يجري فيه.

وقال الأديب حبيب عبد الرب في شهادته الروائية:إن هنالك اختلافاً جوهرياً في سبل تعامل الروائيين مع التاريخ، مشيراً إلى أن للروائي العربي دوراً كبيراً في توضيح صورة أصدق وأعمق للتاريخ، من خلال تعامله الروائي الفني الشعبي والخلاق مع الأحداث والشخوص، وهو دور يبعث الحياة في التاريخ، ويثري الرواية بحكايات حية ومجسدة .

وفي شهادتها أكدت الروائية المصرية سلوى بكر أن الزمن هو أحد المحددات الرئيسة لهوية الرواية، فإطاره العام هو ما يحدد تاريخية أو معاصرة أو مستقبلية النص الروائي، مشيرةً إلى أن المكان الروائي هو فضاء تتحرك فيه شخوص الرواية، وتستكمل نموها المقترن بشروط الجغرافيا التاريخية، وحول الرواية التاريخية العراقية قال الروائي حمزة العلوي: إن الرواية العراقية انشغلت بالاشتغال على التاريخ القريب، بأبعاده السياسية والاجتماعية، حيث لم ينتبه الروائيون العراقيون حتى وقت قريب لأهمية التراث، إلا من خلال رواية عبد الخالق الركابي "سابع أيام الخلق" حيث تصاعدت بعد ذلك إنجازات الرواية التاريخية، بالاعتماد على التراث والانصراف إلى استثمار الصياغات الحكائية الشعبية تارةً والتراثية تارة أخرى.

أما الروائي خليل صويلح فتحدث في شهادته الروائية عن علاقته بالتاريخ من خلال روايتيه: وراق الحب، وبريد عاجل فقال: إنه يجد نفسه أسيراً لرائحة التاريخ،

هذه الرائحة التي تتجول في تخوم النص رغماً من مخيلته الحداثية وما بعد الحداثية، رائحة كما لو أنها سجادة لا مرئية على جدار الكلام، وفي فضاء السرد والتخييل، وهو يستعيد خزائن قراءاته، اكتشف أنه مكبل بأغلال اللغة التي تفوح منها توابل التاريخ، بنصوصه شبه المقدسة، إلى درجة لا فكاك من أنشوطتها، إذ لا مفر من شوارع الأمس وأمثولات الماضي، الذي أقنعنا على الدوام باستعادة تلك المقبرة من الأسلاف، وعدم الابتعاد عن أسوارها.

وأضاف: إن فسحة ما، اسمها التمرد أخذت تتسلل إلى نص اليوم بما يشبه المباغتة، وهي تنبئ عن خيارات أخرى، تتكشف على شكل احتجاجات متتالية ضد سطوة التاريخ بمعناه الأرشيفي أو المدرسي، احتجاجات تذهب إلى ما هو نافر ومضمر في تلك النصوص المقدسة.

وقال خليل صويلح: في روايتي الأولى "وراق الحب"، اشتغلت على نصوص الحب المحرمة في التراث العربي، وتحاورت مع فضاءات ألف ليلة وليلة من موقع النبش، وإعادة الفحص لعناصر المحو والكتابة، بما يشبه الارتجال البلاغي، كما تجاورت مع ابن حزم في "طوق الحمامة"، وابن داوود في "كتاب الزهرة"، والنصوص المفارقة للمتصوفة، في جملة تناصات تسعى إلى اكتشاف تاريخ السلالات المضطهدة، لأجد نفسي في مسودات روائية، بالكاد تقودني إلى عنوان الرواية في السطور الأخيرة من مقترحي السردي.

أما روايتي الثانية "بريد عاجل"، فقد رافقت سعاة البريد في التاريخ العربي من الحمام الزاجل إلى البريد الإلكتروني، لأكتشف هذه المرة بلاغة الرسالة بوصفها شيفرة وبوصلة للآخر، وأن التاريخ برمته هو مجموعة رسائل قد تصل أولا تصل، ووجدت في هذا المتن البلاغي مدونة جديدة، تنفتح على معان لا تحصى، من رسائل الخلفاء إلى رسائل العشاق، وكأنني أروم زمناً آخر، يكتفي بالإشارة بدلاً من المطولات، ولأصل أيضاً إلى أننا لم نعد أسلاف الرسالة الواحدة، وإنما ينبغي الإنصات جيداً، إلى رسائل الآخرين.

هذا ويعد ملتقى القاهرة للإبداع الروائي واحداً من أهم الملتقيات العلمية في مجال الرواية العربية، وتعقد دورته كل عامين، وقد ناقش هذا الملتقى في دورته الأولى خصوصية الرواية العربية، وأهديت أعماله إلى نجيب محفوظ، أما دورته الثانية التي تناولت موضوع الرواية والمدينة، فقد أهديت إلى إدوارد سعيد في حين أن الدورة الثالثة التي تناولت الرواية والتاريخ أهديت إلى الروائي عبد الرحمن منيف، الذي حصل على جائزة الرواية العربية في الدورة الأولى، التي عقدت عام

١٩٩٨م، وكان الروائي المصري صنع الله إبراهيم فاز بجائزة الدورة الثانية عام ٢٠٠٣، لكنه اعتذر عن قبولها، مما ترك جدلاً واسعاً بين الأوساط المنظمة لمؤتمر الرواية والمشاركين في ذلك الملتقى آنذاك.[١]

❖ عبد الناصر الصالح يعيش زمن الشعر:

أكد الشاعر الفلسطيني عبد الناصر صالح أن الشاعر الفلسطيني مسكون بتجربته، وهي تجربة مرتبطة بالواقع ارتباطاً وثيقاً، حيث طغت الغنائية على الشعر الفلسطيني كإحدى ظواهر التطور والتجديد والمعاصرة، وهذا ما تجلى في أشعار عبد الكريم الكرمي وإبراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود وفدوى طوقان، وفي أشعار درويش والقاسم والمناصرة والقيسي وبسيسو ودحبور وغيرهم ممن استلهموا المعطيات التراثية الإقليمية والعربية والعالمية، ووظفوها لخدمة قصائدهم، مؤكداً على الحاجة إلى حداثة من نوع خاص، بعيدة عن التأثر بالغرب أو تقليده، ولكنها الحداثة التي تستلهم الواقع العربي السياسي والاجتماعي، لأن التأثر بالغرب من وجهة نظره أوقعنا في شرك الغموض، على صعيد المسمى والمصطلح والتعبير وحتى الرؤية، موضحاً أن الحداثة الشعرية في رأيه هي التي تندمج وتتفاعل مع أزمة المجتمع العربي وتناقضاته المختلفة، بحثاً عن حلول مناسبة لتلك الأزمات، على الصعد الفكرية والاجتماعية والثقافية.

وحول الصلة بين الشعر والسياسة وتجربته الشعرية والسياسية قال: لا أعتقد بوجود تصالح بين الشاعر والسياسي، أو بين الثقافي والسياسي بشكل عام، وتجربة الكتّاب والأدباء العرب مع النظام الرسمي العربي خير إثبات على صحة هذا القول، ذلك أن الشاعر ينشد الحرية المطلقة، والعدالة الاجتماعية، أما السياسي فهو مقيد ببرامج وشروط ومعطيات عامة قد لا يقوى على الخروج منها، وهذا هو أحد جوانب الاختلاف.

وقال: أنا شاعر مناضل كتبت الشعر الذي يدعو لحرية شعبي وانعتاقه من قيود الاحتلال، ودخلت السجون الإسرائيلية لسنوات عديدة، لم أخف ولم أصمت ولم أتراجع، بل ازددت تمسكاً بمشروعي الشعري المناهض للصهيونية والعنصرية والعبودية هذا هو قدري، أن أكتب للفقراء والشهداء والأسرى في المعتقلات الإسرائيلية، ولم أطبل لأحد، ورفضت أن أكون عضواً بالجوقة الإعلامية الملحقة بالسياسي، لأن لي أهدافي الوطنية التي كافحت الاحتلال من أجلها، وهي ذات الأهداف والثوابت التي يتمسك بها شعبي ولن يحيد عنها.

وأكد الصالح: أن النضال على الجبهة الثقافية لا يقل أهمية عن النضال في الجبهات الأخرى، وأنه عمل من أجل إبراز التراث الفلسطيني وحمايته من السرقة والتشويه والتزوير، وساهم في تنظيم العديد من المعارض التراثية، والندوات التي تظهر دور التراث والفلكلور والزجل الشعبي والدبكة والفن التشكيلي والأغنية والقصيدة في الدفاع عن الهوية الوطنية والشخصية الوطنية الفلسطينية، إضافة إلى العديد من الندوات الأدبية والفكرية حول رموز الأدب والشعر الفلسطيني أمثال: عبد الكريم الكرمي أبو سلمى وإبراهيم طوقان وبرهان الدين العبوشي وإدوارد سعيد، ومعين بسيسو وعلي فودة وفدوى طوقان، والتعريف بهم وبإبداعاتهم وتاريخهم.

أما على صعيد استخدامه للأسلوب الدرامي في شعره، وعزوفه عن كتابة المسرحية الشعرية، فأجاب: الدراما في الشعر تختلف عن الدراما في المسرح من ناحية الحركة والإيقاع، والكتابة المسرحية بحاجة إلى إلمام بالبناء المسرحي، ربما يوجد تشابه بين الحالة الشعرية وإرهاصاتها والالتحام بالنص المسرحي، والتوحد والتكامل بين المبدع ونصه هو الذي يحدث هذا التشابه، مشيراً إلى أنه لم يكتب حتى الآن عملاً مسرحياً يستحق الإشارة إليه، بالرغم من احتفاء الشعر الفلسطيني بالقصيدة المسرحية كما في: ثورة الزنج للشاعر معين بسيسو، وقراقوش للشاعر سميح القاسم، وغيرها من المسرحيات التي وظفت التراث القومي والعالمي لإبراز القضية الفلسطينية، وإظهار معاناة الشعب الفلسطيني تحت الاحتلال.

وحول عزوف الجمهور عن الشعر قال: أعتقد أننا مازلنا في زمن الشعر، فالشعر ديوان العرب كما يقولون، الشعر الجيد هو الذي يفرض نفسه، ويقبل على سماعه جمهور المتلقين، أما الشعر الرديء فهو الذي يفسد الذائقة، ويعكر صفو الأجواء الأدبية، ويسهم في عزوف الجمهور عن حضور الأمسيات الشعرية، هناك شعراء خلاقون يمثلون الوجدان الشعبي العربي، ونصوصهم تسهم في تطور ثقافة المتلقين والارتقاء بذائقتهم الجمالية، وهناك بالمقابل شعراء رديئون لا يتركون أثراً في الذاكرة، ونصوصهم تشبه العملة الصدئة.

ما نشير إليه أن الشاعر الفلسطيني عبد الناصر صالح هو واحد من الشعراء البارزين في جيل السبعينيات، قدم للمكتبة الشعرية مجموعة من الدواوين من بينها: المجد ينحني أمامكم، وفاكهة الندم، نشيد البحر وغيرها من الدواوين، التي يجمعها خيط واحد، وهو التعبير عن آلام وأحلام الوطن، والتأكيد على مفهوم المقاومة.[٢]

❖ موسوعة مرآة الحرمين الشريفين وجزيرة العرب:

تعد موسوعة مرآة الحرمين الشريفين وجزيرة العرب التي صنفها ووضعها باللغة التركية العثمانية الرحالة التركي الشهير أيوب صبري باشا المتوفى في عام ١٨٩٠، والتي صدرت مؤخراً عن دار الآفاق العربية بالقاهرة، وأشرف على ترجمتها الدكتور محمد حرب، ونقلها إلى العربية الدكتور حسين مجيب المصري عميد الأدب الإسلامي المقارن في العالم، الذي توفي سنة ٢٠٠٤، من أهم الأعمال العلمية والثقافية بما تحويه من المعارف والفنون والتاريخ والقصص والجغرافيا والشعر والإحصاءات.

تقع الموسوعة في ثلاثة آلاف صفحة من القطع الكبير في خمسة مجلدات، وقد استغرق تأليفها وجمع مادتها سبعة عشر عاماً، قام خلالها المؤلف بتنقيح مادة كتابه، باعتماده على المصادر والمراجع، وتقصي المعلومات من كبار السن، وتحري الدقة في الوقائع والأخبار والحوادث والأماكن.

وقد ذكر المؤلف أن مكة والمدينة نالتا اهتماماً واسعاً من الرحالة الكبار في مختلف العصور الذين وضعوا الكثير من التصانيف والمؤلفات في وصفهما وأحوالهما وتاريخهما وذكر أسمائهما وموقعيهما، عبر كتابات متعددة ومطولة، تؤكد كلها على أهمية هذين المكانين وقيمتهما الحضارية والدينية فيما عرف بأدب مكة والمدينة المستقى من تراث الرحالة من مسلمين وغير مسلمين.

ومما يشار إليه في هذا الصدد أن العلامة الموسوعي الراحل الدكتور حسين مجيب المصري قد استحق بجهده البحثي وعمله المنهجي وطموحه العلمي أن يكون عميد الأدب الشرقي والإسلامي المقارن والدراسات الشرقية في العالم العربي، حيث أتقن ثماني لغات شرقية وغربية، وتبحر في آداب الشعوب الإسلامية المختلفة، دارساً إياها وعاقداً بينها وبين الأدب العربي مقارنات بالغة الإفادة، وذلك في سبيل الوصول إلى ما تحمله تلك الآداب من أصالة تؤكد فكرة وحدة الثقافة الإسلامية.

وقد حمل الدكتور حسين المصري على عاتقه مسؤولية النهوض بالدراسات الشرقية والإسلامية المقارنة لأكثر من سبعين عاماً، وقدم للمكتبة العربية عشرات المؤلفات والدراسات مستفيداً من اللغات التي يجيدها، ويترجم عنها، ويكتب بها أحياناً، وهي: الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية والتركية والأوردية والفارسية والروسية وغيرها، كما كانت له إسهامات إبداعية في كتابة الشعر، ومن مؤلفاته البارزة: من أدب الفرس والترك،

سلمان الفارسي بين العرب والفرس والترك، المسجد بين شعراء العربية والفارسية والتركية، غزوات الرسول بين شعراء الشعوب الإسلامية، أثر الفرس في حضارة الإسلام، القدس بين شعراء الشعوب الإسلامية، في الأدب الشعبي والإسلامي المقارن صلات بين العرب والفرس والترك، وغيرها.

كما كتب الدكتور المصري العديد من القصائد الشعرية بالعربية والتركية والفارسية والفرنسية، ومن دواوينه: شمعة وفراشة، وردة وبلبل، همسة ونسمة، شوق وذكرى، موجة وصخرة، حسن وعشق، الوردة الذابلة.[٢]

❖ صالح السنوسي ومخاوف العولمة

أكد الباحث والروائي الليبي صالح السنوسي عندما سئل عن غياب الجانب التنويري للفكر العربي بأنه يرفض مقولة أن هناك فكراً عربياً وآخر غير عربي، ولكن هناك إشكالات يواجهها الواقع العربي، لها خصوصياتها، وهذه الخصوصيات التي يجب تحديدها ومعرفتها هي التي تميز ذلك الواقع عن غيره، وهي بالتالي التي تجعل إشكالاته تختلف عن الإشكالات المطروحة في المجتمعات الأخرى.

وعندما تحدث السنوسي عن العولمة تطرق إليها من وجهة نظر الواقع العربي، فلم يتحدث عن العولمة كظاهرة إنسانية، وإنما حاول أن يظهر مدى تأثر الواقع العربي بهذه الظاهرة، وذلك من خلال المفاهيم والقيم والتطورات ذات الخصوصية التي أنتجتها الثقافة العربية، فالعولمة أصبحت من منظور الباحث إرثاً يثير المخاوف، موضحاً أن العولمة كظاهرة سياسية واقتصادية وثقافية لا يمكن تجاهلها باعتبارها تتويجاً للمسيرة التي قطعها الغرب، والذي بدوره فرضها على الثقافات الأخرى، لذلك يرى الباحث السنوسي أن من الضرورة التعامل مع هذه الظاهرة، لأنها ترفع مجموعة من القيم والمفاهيم والتصورات التي لم تكن غائبة في ثقافة الغرب وحضارته، في مرحلة انطلاقته الأولى لاستعمار الشعوب، وهذا هو الجانب الذي يثير المخاوف، فعلى الرغم من اتفاق معظم الناس على هذه المبادئ، إلا أنها تثير في نفس مثقفي شعوب العالم الثالث كثيراً من المخاوف لأن المبادئ والقيم نفسها لم تمنع الغرب أن يستعمر الشعوب، ويهيمن على مقدراتها، فكانت مجرد مظلة اتخذها الغرب لإخفاء طموحاته الاستراتيجية في السيطرة على بقية الشعوب، فالديمقراطية في حد ذاتها قيمة تكاد تكون ذات اتفاق بين غالبية الناس، ولكن الإشكالية هي توظيف مثل هذه القيم لخدمة المصالح الاستراتيجية والسياسية للغرب، مثلما جرى توظيف ذلك

لغزو الشعوب باسم الديمقراطية وتوظيف المفاهيم نفسها لشرعنة الاستعمار، وذلك من خلال الادعاء بمقولة تمدين الشعوب والانتقال بها إلى مستوى المجتمعات الغربية.

وعلى هذا الأساس تثير مقولات العولمة القلق والمخاوف، خشية أنها تكرر المرحلة الاستعمارية نفسها، التي بدأت منذ القرن الخامس عشر وحتى القرن التاسع عشر، وهذا ما يراه السنوسي من خلال معطيات الواقع في ظل ما يجري في القرن الواحد والعشرين باسم العولمة، وباسم المبادئ نفسها التي يتم بها غزو واحتلال البلدان.

مما تجدر الإشارة إليه أن صالح السنوسي أستاذ بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة بنغازي، وهو باحث استراتيجي في القضايا والمسائل العربية، له إسهامات روائية متميزة، ومن أشهر مؤلفاته: العرب من الحداثة إلى العولمة، المأزق العربي، العولمة أمن مفتوح، غياب الفعل الجماعي، وعنف الأقليات، ومن رواياته المنشورة: متى يفيض الوادي، غداً تزورنا الخيول، على الجسر القديم، سيرة آخر بني هلال، خلق الريح، التي صدرت عام ٢٠٠٢ عن دار الهلال بالقاهرة.(٤)

❖ تشويه صورة العرب والمسلمين:

أكد البروفسور الفرنسي دومنجوا تشو فاليير مؤسس ومدير مركز تاريخ الإسلام المعاصر بجامعة السوربون بفرنسا أن مشروع الشرق الأوسط الكبير الذي تحاول أمريكا الترويج له موضوع غامض ومبهم من حيث تحديد الموقع الجغرافي، ودلالة المقصود بهذا المصطلح، وخطورة ما يساق في إطاره من أفكار واستراتيجيات تهدف إلى إحداث تغييرات في المجتمعات الشرق أوسطية، ذلك أن أي تغيير سياسي أو جغرافي من وجهة نظر تشو فاليير عندما يفرض من الخارج على بلد أو منطقة ما سيحدث بالنتيجة تغييرات وتأثيرات على البلدان والمناطق الأخرى، وتستوي في ذلك أشكال الضغوطات التي تمارس على بعض الدول والحكومات، لأنه عندما تهدد حكومة فإن كل الشعوب سوف تكون مهددة كذلك، وقال فاليير: إن أوروبا وبتأثير الأفكار والتوجهات السياسية والإعلامية السائدة تعيش تحت تأثير الخوف من هجرة المسلمين إليها، وما ستسببه هذه الهجرة كما يصورها البعض من انعكاسات ستطال هوية المجتمعات الغربية، وعقيدتها، مما دفعه إلى انتقاد أداء الإعلام الأوروبي والأمريكي، الذي يستخدم بعض المصطلحات كي يبرر المواقف وردود الأفعال ضد العرب والمسلمين.

وقال: إن وسائل الإعلام الأوروبية والأمريكية بقصد ترسيخ ذلك الانطباع عمدت إلى خلط المفاهيم والمصطلحات، فقرنت عن سابق تصور مقصود في

الأذهان بين مصطلح الجهاد والإرهاب، مما يجعل الأوربيين والغربيين عندما يسمعون كلمة جهاد يحولونها مباشرة إلى معنى الإرهاب، وفي ذلك كما يقول خطأ كبير يهدف إلى خلق التباس مقصود يراد منه لتشويه صورة الإسلام والمسلمين، وقد دعا البروفيسور فاليير إلى ضرورة تغيير هذه الصورة النمطية، والكف عن إساءة تفسير بعض المصطلحات، التي يثير الالتباس فيها إلى مزيد من التحريض على العرب والمسلمين، وأشار في هذا المجال إلى استخدام الرئيس الأمريكي بوش كلمة حملات صليبية قائلاً: إن حملة بوش ضد مرتكبي أحداث أيلول سبتمبر تحولت إلى حملات ضد الإسلام، وإن بوش استخدم حملات صليبية في سياق غير مناسب، وغير دقيق، وأن هذه المفردة بانتشارها بين أوساط المثقفين الأمريكيين، وأوساط الرأي العام خلقت تعبئةً عدائية، وصورة مشوهة للعلاقات بين الشرق والغرب، وبين العرب والمسلمين وأوروبا المسيحية.

مما يدعو من وجهة نظر دومينجو إلى تصحيح هذه التصورات، وإقامة حوار حقيقي بين رجال الدين والمثقفين في كلتا الثقافتين، يؤدي إلى توضيح حقيقة الآخر، ورسالته الدينية، وتحديد دلالة المصطلحات، وتوضيح معناها كي لا يستغلها البعض في إثارة مشاعر العداء ضد الآخر.

وحول حملات التشويه التي تقوم بها وسائل الإعلام الأمريكية حمل من جهة أخرى المستشرق الأمريكي مايكل ساليس أستاذ الأديان في جامعة هارفارد الأمريكية وسائل الإعلام في بلاده مسؤولية تشويه صورة العرب والمسلمين في أذهان المجتمع الأمريكي، مؤكداً أن الإعلام الأمريكي يكرس باستمرار الصورة النمطية السهلة، والصور التجارية التي تجعل المسلم لا يظهر في ذلك الإعلام، إلا بصورة الإرهابي المتطرف، في الوقت الذي يغيب فيه ذلك الإعلام الصور الجميلة الكثيرة عن العالم الإسلامي من عيون المواطنين الأمريكيين.

وقد شدد ساليس على رفض سياسة بلاده حيال العالم الإسلامي، واصفاً إياها بأنها سياسة تتسم بالتناقضات وبالانحياز إلى إسرائيل على حساب الحق الفلسطيني معتبراً أن سياسة بلاده توفر دائماً مبررات مستمرة لحروب قائمة لن تنتهي.[٥]

❖ اتفاقيات ثقافية:

وقعت مصر مؤخراً عدة اتفاقيات وبرامج تعاون في المجالات الثقافية والفنية والأدبية مع اليونان وجمهورية كوسوفا، ولاتفيا.

وتتضمن المباحثات التي أجراها في هذا المجال وزير الثقافة المصري، ونظيرته اليونانية تفاصيل اتفاقية التعاون الثقافي التي ستوقع في أثينا بين الجانبين، والتي

تتضمن تنفيذ عامين للثقافة بالتوازي الأول لمصر في اليونان يبدأ في أكتوبر ٢٠٠٥، حتى عام ٢٠٠٦، والعام الذي يليه لليونان في مصر من أكتوبر ٢٠٠٦، حتى أكتوبر ٢٠٠٧.

وأكد وزير الثقافة فاروق حسني: أن اليونان اهتمت بالحضارة والثقافة المصرية على مر التاريخ، وأن التعاون المصري اليوناني فعال وبناء ومثمر أيضاً.. وأشار إلى أن ذلك يظهر من الإعجاب والتقدير الذي وصل إلى حد الدهشة من قبل عمدة أثينا بالمشاريع الثقافية والمتاحف الكبيرة في مصر التي لن تعود بالنفع على مصر فقط بل للعالم كله.

وذكر حسني أن التعاون بين الجانبين سيتطرق إلى إقامة المعارض التراثية والفنية في اليونان، وتبادل الفرق الفنية والوفود، وحماية التراث الأثري والمتاحف إضافة إلى مشاريع الترجمة، وإقامة نشاط سينمائي مكثف يقدم خلاله تاريخ السينما المصرية هناك.

من ناحية أخرى وقع وكيل أول وزارة الثقافة للشؤون الخارجية المصرية بروتوكولاً للتعاون المشترك مع ممثل حكومة كوسوفا يتضمن التعاون المشترك بين البلدين، من خلال تبادل الوفود والتعاون بين المؤسسات الثقافية والمكتبات القومية والمتاحف وحماية الآثار، كما سيتضمن التعاون في مجال الأوبرا والكتب والدوريات العلمية والفلكلور والتراث وتبادل الأفلام وإقامة المهرجانات.

من جانبه قال الدكتور بكر إسماعيل ممثل كوسوفا: إنها فرصة ممتازة لبلاده في إقامة علاقات ثقافية مع مصر وإن أهميتها تزداد مع اقتراب مناقشة منظمة الأمم المتحدة الدولية لموضوع استقلال جمهورية كوسوفا، مما سيتيح وقتها الفرصة للتعاون بشكل أكبر وأعمق مع كافة الدول.

ووصف العلاقات المصرية الكوسوفية الألبانية بالتاريخية، خاصة وأن الروابط بينهما قوية، تقوم على الدين الإسلامي واللغة العربية.

أما وزيرة الثقافة اللاتفية فقد أكدت أن اتفاقية التعاون الثقافي بين مصر ولاتفيا التي وقعت مؤخراً تشكل بداية انطلاق لآفاق التعاون بين البلدين في كافة المجالات.. موضحة أن بلادها حريصة على توثيق أواصر الروابط الثنائية عبر اتفاقات اقتصادية واجتماعية وغيرها.

وأشارت وزيرة الثقافة في لاتفيا أن بلادها بصدد إنشاء مكتبة قومية كبيرة برعاية منظمة اليونسكو الدولية، سيتم البدء في إنشائها العام المقبل على أن يتم افتتاحها عام ٢٠٠٨ في احتفالية ثقافية ضخمة، وسيطلق عليها اسم قصر

الأضواء، موضحة الحرص الشديد على التعاون مع الجانب المصري، والاستفادة من الخبرات المصرية في كافة المجالات الثقافية والفنية ومجالات الكتب والترجمة.

من جانبه قال وزير الثقافة فاروق حسني: إن اتفاقيات التعاون الثقافي التي يتم توقيعها بين الدول تعد أحد أهم الوسائل لتقارب الشعوب وحافزاً على إقامة علاقات دولية رائعة، خاصة في ظل الاحتياج الشديد لتواصل الحوار والثقافات.. واصفاً الاتفاقية التي وقعت بين مصر ولاتفيا بأنها شاملة، وغطت كافة المجالات الفنية والثقافية والأدبية والشعبية.

وتتضمن الاتفاقية التي تم توقيعها بين مصر ولاتفيا تشجيع التبادل والتعاون بين المؤسسات الثقافية ذات الصلة، وتبادل الوفود والتعاون بين المكتبات والمتاحف وصيانة وترميم الآثار، وفي مجال الأوبرا والفنون والسينما والكتب والدوريات العلمية الترجمة والاشتراك المتبادل في المعارض الدولية للكتاب. (٦)

❖ كابيلو سيللو دويكر:

ترك الرحيل المبكر للروائي كابيلو سيللو دويكر صدمة في الأوساط الأدبية والثقافية في جنوب إفريقية، فهو واحد من ألمع الروائيين الإفريقيين الشباب، الذين اتسمت أعمالهم بالواقعية الشديدة، والتأثير الواسع على القرّاء، وخاصة شرائح الشباب التي وجدت في رواياته نموذجاً للكتابة الجريئة المهتمة بمناقشة الموضوعات غير التقليدية، والتي يصفها عدد من الكتاب الجنوب إفريقيين بأنها أعمال تشكل التجسيد الصادق للكتابة الجديدة، وقد صدرت لدويكر روايتان، إضافة إلى رواية ثالثة ستصدر نهاية هذا العام.

في روايته الأولى "ثلاثة عشر سنتاً" والتي نال عليها جائزة كتاب الكومنولث لسنة ٢٠٠١، سلط دويكر الأضواء على حياة أطفال الشوارع في مدينة كيب تاون.

أما روايته الثانية "عنف الأحلام الهادئ" التي فازت بجائزة هيرمان تشارلز بوسمان لعام ٢٠٠٢، وترجمت إلى الألمانية سنة ٢٠٠٤، فقد تناول بها النقاش حول أسطورة الذكورة، كإحدى الفرضيات المتأصلة في الثقافة الإفريقية.

وقد عبر دويكر في عدة مناسبات عن تجربته الروائية بالقول: ضمن إطار الحياة في مجتمع جنوب إفريقيا كنت حريصاً على الكتابة للأشخاص الذين تتراوح أعمارهم ما بين ٢٣ و٣٠ عاماً، أولئك الذين هم في مثل عمري، لأن أبناء جيلي يواجهون في الواقع الكثير من التغيرات التي تحدث من حولنا، في حين أنّ ما أسعى إليه هو التصدي لبعض أشكال

الضغوط والمتناقضات التي نواجهها في حياتنا.

وانطلاقاً من هذه الرؤية ينظر في جنوب إفريقيا إلى دويكر باعتباره أحد أهم كتاب مرحلة ما بعد الفصل العنصري، وكان السؤال الذي يطرح آنذاك، ما الذي يتحتم الكتابة عنه الآن، في أعقاب انتهاء السياسة العنصرية والصراعات المترتبة عليها.

وقد كانت الإجابة على هذه التساؤلات المطروحة على يد مجموعة من الكتاب منهم دويكر، الذي مثلت رواياته مرحلة ما بعد سياسة الفصل العنصري من خلال التركيز على حياة الناس، وقضايا اللون والهوية، والتعددية اللغوية والعرقية، وتطلعات جيل الشباب بمختلف انتماءاتهم للتوصل إلى هوية تذوب فيها كل الانتماءات، وتندمج في إطار كلي للثقافة، وهذا ما يجعل أعمال دويكر تتسم بنظرة شمولية للحياة، تنطلق في رؤيتها من التجربة المتفردة التي تعيشها جنوب إفريقيا، وهي تجربة عكستها أعماله الروائية التي في صياغتها لمعطيات الواقع، كانت تنشد الوصول إلى ثقافة إنسانية كونية شاملة. [٧]

❖ أزمة المسرح الروسي:

أعدت السلطات الروسية مشروع إصلاح للمسرح الروسي الأمر الذي بث مخاوف في قلوب العاملين في هذا القطاع من وقوع المسرح تدريجياً في فلك النشاطات التجارية والمالية البعيدة عن الإبداع.

فأزمة المسرح الروسي لم تبدأ الآن بل ظهرت مع اضمحلال الإلهام السياسي، والاجتماعي، الذي انتهى مع نهاية الحقبة السوفيتية، وتعمقت مع انعدام القدرة على مجاراة آثار الإصلاحات والتحولات التي شهدتها روسيا خلال العقدين الماضيين، فليس بوسع المخرجين المسرحيين أن يستلهموا من الواقع الجديد أي أفكار يمكن أن تشكل مادة لأعمال مسرحية مبهرة وساحرة مثلما كان الحال في العهد السابق.

فالديمقراطية الروسية وما رافقها من انتشار الماكدونالد والكوكاكولا والانفتاح البضائعي والاقتصادي، وحتى حرية التنقل والسفر غير المحدودة، والنزاعات الدموية في كل مكان لم تلهم المبدعين الروس لتقديم أعمال مسرحية نوعية.

وهكذا وجدت الدولة نفسها مضطرة لبلورة مشروع قانون حول الثقافة، ينص ضمن أمور كثيرة أخرى على التوقف عن تمويل المسارح وإعطائها الحرية الاقتصادية، بحيث تدير شؤونها بنفسها، بعيداً عن خزينة الدولة، الأمر الذي دفع بكبار ممثلي الحركة المسرحية، وعلى رأسهم مدير مسرح "لينكوم" مارك زاخاروف ورئيس اتحاد الممثلين وغيرهم إلى التحرك من خلال سلسلة اجتماعات

عقدوها مع الهيئات الثقافية والجهات السياسية، وكبار المسؤولين الروس، بهدف تعطيل مشروع القانون الجديد وحماية الحركة المسرحية من عواقب الزمان.

والجدير ذكره أن روسيا هي إحدى أهم المراكز المسرحية في العالم، إذ يوجد فيها أكثر من ٢٠٠ مسرح في موسكو وحدها، يضاف إليها المئات الموزعة في الأقاليم الأخرى، فالمسؤولون عن المسارح في روسيا يقرون بوجود أزمة فكر في العمل المسرحي، ولكن في الوقت ذاته يرون في هذا المشروع تهديداً لوجود المسارح من خلال فكرة المطالبة بوضعها تحت إشراف مجالس وصاية، وما ينجم عن ذلك من احتمال تحويلها تدريجياً إلى مجالات تجارية لا تمت إلى المسرح بصلة.

ويدرك القائمون على المسارح الروسية التي تعتمد على تمويل الدولة أنه ليس بوسع تلك المسارح حتى في ظل الحريات الاقتصادية الحالية أن تتحمل نفقات إنتاج عمل مسرحي متوسط لا تقل تكلفته عن ٣٠٠ ألف دولار أمريكي، والواقع أن مارك زاخاروف مدير مسرح لينكوم يعترف بأن المسرح الروسي حالياً لا يعاني من أزمة تمويل فحسب، فهنالك أزمة فكر وأزمة جمهور، ويعزو بعض المراقبين ذلك إلى تعدد مرافق التسلية والترفيه، ولكن الغالبية من المثقفين تعتقد أن غياب الأعمال المسرحية الجادة والهادفة هو السبب وراء عزوف المشاهدين عن ارتياد صالات المسارح، ويؤكدون ذلك من خلال الإشارة إلى بعض التوجهات التحديثية التي ترعاها بعض الجهات كالحديث على سبيل المثال عن الدعوة لإخراج أوبرا مأخوذة عن قصة فلاديمير سوروكين /أبناء روزنتال/ التي يقيمها الجمهور على أنها من الأعمال الهابطة التي أفرزتها المرحلة الراهنة من تطور روسيا.[٨]

إحـــالات

١- موقع العرب أونلاين
WW.ARABONLINE.CO.

٢- وكالة أنباء الشرق الأوسط
WWW.MENA.ORG.EG.

٣- موقع نسيج
WWW.NASEEJ.COM.

٤- شبكة المعلومات العربية المحيط
WWW.MOHEET.COM.

٥- موقع البوابة
WWW.ALBAWABA.COM.

٦- موقع القناة
WWW.ALQANAT.COM.

٧- موقع ميدل ايست أون لاين
WWW.MIDDLE-EAST.ONLINE.CO.

٨- وكالة الأنباء الكويتية كونا
WWW.KUNA.NET.

٣١٠

كتاب الشــهر

هيرقليطس.. جدل الحب والحرب

عرض وتقديم:
محمد سليمان حسن(*)

ضمن سلسلة «النصوص الفلسفية» الصادرة عن دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، صدر كتاب تحت عنوان: «جدل الحب والحرب». الكتاب عبارة عن مجموعة من الشذرات والمقاطع، التي جمعت من مصادر عدة، من بطون المأثورات اليونانية، لفيلسوف اليونان، وأحد رواد الفلسفة العالمية «هيرقليطس». قام بترجمة الكتاب إلى اللغة العربية الدكتور «مجاهد عبد المنعم مجاهد»، وهو المتخصص في مجال الدراسات الفلسفية. حيث قدم ترجمته وتعليقه لهذه الشذرات، التي نقدم عرضاً لها، بما يتسق والمعطيات المعرفية للنص.

(*) محمد سليمان حسن: باحث من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية البحوث والدراسات.

يقول مترجم الكتاب الدكتور «مجاهد عبد المنعم مجاهد»: لم يكتب فيلسوف اليونان العظيم «هيرقليطس» كتابًا بعنوان «جدل الحب والحرب»، لكنه كتب مؤلفًا بعنوان «في الطبيعة»، ثم ضاع الكتاب ولم تبق سوى شذرات جمعها الدارسون في /١٣٦/ شذرة. ولقد أعطى الدارسون هذه الشذرات أرقامًا ثابتة تظل هكذا في جميع الترجمات، ولقد قمت بنوع من المونتاج الجديد لهذه الشذرات، أعدت ترتيبها في سياق يكشف عن طبيعة تفكير «هيرقليطس» وجعلتها تحت عنوان «جدل الحب والحرب» حيث إن هاتين المقولتين تلعبان الدور الأساسي في تفكيره. ولما كنت قد قمت في الأساس بقراءة «هيجلية هيدجرية» في ضوء مشكلة الاغتراب بشقيها من التشيؤ والتكامل فقد وضعت الشذرات تحت عناوين تحمل تصاعدًا في فهم مشكلة الاغتراب.

❖ ❖ ❖

هيرقليطس: فيلسوف يوناني. ولد في «أفسوس» بآسيا الصغرى، حوالي /٥٤٠ ق.م/. وهو من أسرة أرستقراطية، عيّن كبيرًا للكهنة، لكنه رفض المنصب، وتوفي حوالي عام /٤٧٥ ق.م/. قال عنه «سقراط» إن ما فهمه من كتاباته شيء عظيم، وما لم يفهمه شيء عظيم بالمثل. غير أن كتاباته تحتاج إلى غواص ماهر. و«شذراته» المتبقية يمكن أن نجدها في:

Freeman. K: Ancilla To The pre - Socratic Philosophers

❖ ❖ ❖

لقد كانت الفلسفة محظوظة منذ بدايتها الأولى لأن أول فيلسوف مذهبي نسقي هو في الوقت نفسه الذي حدد لها وظيفتها الأساسية.. فالفيلسوف اليوناني القديم «هيرقليطس» أدرك منذ الوهلة الأولى أن الفلسفة ليس لها موضوع محدد وأنها طريق، ومن ثم تصبح لها مهمة، وهذه المهمة هي إيقاظ النفوس - والإيقاظ يتم عنده بالتساؤل.. وهذا التساؤل عنده يستهدف الكشف عن علل الأشياء.. إن عملية إيقاظ النفوس عند هيرقليطس هي والفلسفة شيء واحد. هذه هي الوظيفة الأولى للفلسفة: البحث عن الأرض المشتركة بين النفوس المستيقظة، البحث عن أرض الحب الموحدة والمجمعة والتخلص من الكراهية التي هي البحث عن الأرض

المنفردة بين النفوس النائمة.. إن الأرض المشتركة هي أرض العقل، لأن العقل واحد عند الجميع.. أما الأرض المنفردة فهي أرض اللا عقل..

وفي الوقت نفسه حدد «هيرقليطس» ممارسة هذه الفلسفة وهي التخلص من الاغتراب، فقد أدرك البعد الجدلي في حركة النائمين.. فهم بالرغم من نومهم عالمهم عالم خاص محصور في ذاتيتهم الضيقة وغرقهم في النزعة اللا عقلية. إلاّ أنّ فعل الاغتراب أو التشيؤ عندهم يؤثر في البشر المستيقظين محاولين سلبهم يقظتهم أو وجودهم الحقيقي.. ومن ثم لا بد من قتالهم.. وعلى هذا تصبح الحروب ضرورة من ضرورات الفلسفة لأنها ضرورة من ضرورات الحياة للقضاء على هؤلاء النائمين.. إنها الحرب المحررة لفرز السادة عن العبيد.. والسادة هنا لا تعني التسيد بل الباحثين عن الأرض المشتركة، أرض العقل، أرض الحب، والعبيد ليس بمعنى الخضوع بل بمعنى المتشيئين النائمين الذين يريدون أن يشدو السادة إلى عالمهم الأسفل.. إذن هذه الحرب المشروعة من أجل الحب، فهو المختفي خلف هذه



الحرب.. إنه أداة التوحيد وهدف التوحيد في الوقت نفسه.. ولقد أدرك «هيرقليطس» أن الحرب تفرز معادن الناس.. إن العالم مليء بالضرورة والقانون والعقل.. ولكن الإنسان يسقط إحساسه ومفاهيمه الخاصة فيفرز الأشياء وفق أهوائه.

لقد وصف «هيرقليطس» بالغامض أو الملغز أو المظلم والسبب في هذا طريقة صياغاته لعباراته فقد أدرك منذ فجر الفلسفة أن وظيفتها إيقاظ النفوس.. إن الفلسفة يجب أن تصاغ في عبارات موحية حتى إذا تغلغلت في النفس كان استيقاظهم

من داخلهم هُم.. لقد أدرك هيرقليطس إذن الوحدة العضوية بين الفلسفة وطريقة التعبير عنها.. ولهذا لجأ إلى طريقة ملغزة موحية في التعبير.. إن هذه الطريقة تدفع الإنسان إلى أن يتفكر وإلى أن يستيقظ.. إنه يريد أن يخرج من حالة الإعتام إلى حالة التنوير، لكن دون أن ينسى اللحظة الفاعلة في التفكير، وهي أنها لحظة «جدلية» لا إعتام ولا وضوح كاملين.

في الإعتام إذن يبدأ التفكير.. إنهم يظنون أن الحواس شهود سليمة للمعرفة و«هيرقليطس» لا يعترض.. لكن الحواس وسيلة ممتازة للمعرفة لمن لهم نفوس مستيقظة مشتركة معملين في معرفتهم الحسية العقل.. لكنها بالنسبة للنائمين شهود سيئة.. وحتى يضمن «هيرقليطس» ألا تكون ذلك يلجأ إلى العقل.. والعقل عنده ليس مجرد ملكة بل أيضًا الشيء الموحد.. إنه هو نفسه الحب.. فالعقل هو روح التوحيد.. الباحث عن الأرض المشتركة.. و«هيرقليطس» على وعي تام بجانب العقل في الإنسان ولكنه يتجه إلى عقل العالم، ومن ثم يدرك الطبيعة الجدلية للتفكير العقلي: الصراع مع اللا عقل في النفس والواقع.

غير أن هذا «اللوجوس Loqos» أو العقل لا يرتبط به كل الناس، لذلك يصبح الإنسان غريبًا عنه. العقلاني إذن هو انسحاب من الجزئي والعرضي واندماج فيما هو كلي وضروري وهذه هي الأرض المشتركة.. ولقد التقط «هيرقليطس» خيط العقلي أو اللوجوس من تراث القرن الخامس قبل الميلاد وما قبله، وبث فيه من روحه.. وهذا العقل الكلي الموحد لا يختفي أبداً ولهذا يتعجب من أولئك الذين يبتعدون عما لا يغيب.

إن الدفاع عن العقل أوجب من الدفاع عن الوطن، لأن العقل أوسع، فهو الأرض المشتركة بين النفوس المستيقظة، إنه أرض التوحيد، وأرض المحبة.

إن الشيء البارز في تصور «هيرقليطس» للعقل أو اللوجوس أنه ليس شيئًا متكونًا منذ البداية بل هو في دور التكوين.. إنه فعل اكتساب العقل. إنه عقل سيال متدفق حركي مليء بالجدل، تتبدى ضرورته باعتباره ملكة ونظامًا يحكم العالم من خلال الحرب..

غير أن هذه الحرب هدفها في النهاية الوصول إلى الحب أو ما يسميه

«هيرقليطس» التناغم. التناغم المتوتر المليء بالحركة والحيوية والحياة وعظمة اللوغوس تقوم في البحث والتقصي والنزاع بحثًا عن التناغم، إنه التناغم المترتب على الحركة والصراع.

في الحرب يكون السلام.. هذه هي القضية المحورية في فلسفة «هيرقليطس». التغير إذن ليس حالة تعاقب بل حالة تآن.. ووراء هذا الصراع يعمل السلام.. التناغم.. الحب. والذين يستخلصون الحب من وسط النزاع هم الأيقاظ.. والمستيقظون من أجل أن يوجدوا الأرض المشتركة يجب أن يقاتلوا من أجلها.. يجب أن ينتزعوها من النائمين المتشيئين. ولهذا فإن حرب «هيرقليطس» هي حرب اغتراب. إنه يريد للإنسان أن يخرج من حالة الاستسلام لما هو سائد. إنه يريد أن يلعب مع الحقيقة، والحقيقة هي أن التناغم قادم وسيادة الإنسان مؤكدة على كل ما هو موجود فهو أجمل المخلوقات. إن جوهر الإنسان عند «هيرقليطس» هو الحرية.. إنه فعل التفتح، الخروج من تخفي الطبيعة.. لقد رأى «هيرقليطس» أن الكون كله بطبيعته شعلة متحركة ورمز لهذه الشعلة بالنار.. وهذه النار مادية وغير مادية معًا.. إنها نار ذات طبيعة جدلية.. إنها نار التدفق والسيال.. إنها نار الأضداد والصراع وهي في الوقت نفسه النار التي تبقي على وحدة الأضداد. والتي تبقي الصراع حيًا.. إنها نار التناغم.. إنها النار التي تجعل الحرب أبًا وملكًا للجميع.. إنها النار التي تستخلص التناغم من خلال الصراع.. إنها النار الهادية للإنسان بنورها لشق طريقه نحو إيقاظ النفوس وصولاً بها إلى الأرض المشتركة، وتخلصًا من الذين استسلموا للهجعة.. وهذه النار هي أيضًا الحب أو التناغم. وهي أيضًا اللوجوس.. إنها العقل المتحرك.. القانون الحافظ للنفس الإنسانية.. إنها الضرورة الحاكمة للجميع.. الزمن المتبقي من التغير.. الزمن الممتلئ. وهذه النار المتفكرة هي التجميع الذي يهيىء تحقيق الماهية ويقدمه.. تنشر الحب الذي يكشف وجه الإنسان.

إن هذه النار هي التغير وما وراء التغير.. إنها مصدر التجدد. إن النار الهيرقليطية هي نفسها حركة الوجود والعدم.. وهذا التغير هو نفسه الحرب الأبدية.. حرب الأضداد.. من أجل ألا يحيا

الإنسان كالبهيمة والتخلي عن اللذات المباشرة.

لقد سيطرت فكرة الواحد أو المبدأ الواحد على كل تفكير «هيرقليطس». من كل شيء يصدر الواحد ومن الواحد يصدر كل شيء.. وهذا الواحد نار خالدة، عالم مشتعل إلى الأبد منذ الأزل.. إن هذا الكون كان ويكون وسيكون شعلة حية للأبد.. وهو يفكر في النار السيالة. وهذه العملية نار أبدية، حرية متحركة. وهذه النار المنيرة هي نار الحرب من أجل الحب. وقد لام «هيرقليطس» الشاعر «هوميروس» على إمكان تصوره لإنهاء الصراع فلو حدث ذلك لا نتهى كل شيء على ظهر الوجود.. وقد استهدف بحربه أن يربي النفوس. فالتربية هي شمس أخرى بالنسبة للذين يتعلمون. وهو في حربه يستهدي باللوغوس الذي يكشف عن الضرورة، وبهذا يجعل من التفلسف فعلاً عقلياً. وعبر عن تجربته بالإشارات الإلهية وهو «كمفكر لم يعطنا إلا أن نفكر».

❖ ❖ ❖

بعد هذا التقديم ولاكتمال الموضوع نقدم للقارئ مجموعة نصوص لفيلسوف اليونان الأول «هيرقليطس» من كتابه «في الطبيعة» أو «جدل الحب والحرب» كما عنونه المترجم الدكتور «مجاهد عبد المنعم مجاهد».

(١) الطبيعة الإنسانية ليست لديها قدرة على الفهم الكامل، لكن الطبيعة الإلهية هي التي لديها هذه القدرة.

(٢) لو كانت الأشياء تتحول إلى دخان لأصبحت الأنف هي عضو التمييز بينها.

(٣) بالنسبة لحجم الشمس: إنها بعرض قدم الإنسان.

(٤) إن ما يتصف بالحكمة هو وحده شيء واحد، وهو يتأرجح بين الرغبة وانتفائها في أن يتسمى باسم الإله زيوس.

(٥) اللوجوس أو القانون الكلي (للكون) كما هو وارد هنا مشروح، غير أن الناس عاجزون دائماً عن فهمه سواء قبل أن يسمعوا به أو عندما يسمعون به لأول مرة. فبالرغم من أن الأشياء جميعاً تظهر إلى حيز الوجود وبمقتضى هذا القانون، يبدو الناس كما لو أنهم لم يلتقوا به أبداً عندما يلتقون بالكلمات (النظريات) والأفعال (العمليات) على النحو الذي عرضته، وهم يفصلون كل شيء حسب طبيعته ويشرحون

كيف صنع. أما بالنسبة لبقية الجنس البشري فإنهم لا يدرون بما يفعلون بعد استيقاظهم بمثل ما ينسون ما يفعلونه وهم نيام.

(٦) يجب على الإنسان أن يعرف أن الحرب عامة والشريعة هي النزاع وكل شيء يبرز إلى حيز الوجود عن طريق النزاع والضرورة.

(٧) إن الشمس لتتجدد كل يوم.

(٨) هذا الكون المنظم والذي هو واحد بالنسبة للجميع لم يخلقه إله من الآلهة أو إنسان من البشر لكنه كان ويكون وسيكون للأبد شعلة حية تضطرم بمقدار وتنطفئ بمقدار.

(٩) إن ذاك الذي في تعارض لهو الشيء المتماسك، ومن الأشياء التي تختلف يظهر أجمل تناغم.

❖ ❖ ❖

إصدارات

- عنوان الكتاب: إعادة تنظيم العالم.

- المؤلف: د. محمد ياسر شرف.

- دار النشر: وزارة الثقافة السورية.

- سنة الإصدار: دمشق /٢٠٠٤/

- عدد الصفحات: (٥٧٥) صفحة، قطع كبير.

داعب حلم إعادة بناء العالم الكثير من المفكرين، في مراحل تاريخية مختلفة. ولعل الحافز الأهم في ذلك، في ملاحظة الإنسان، أن الحالة المجتمعية غير ثابتة، ضمن متغيرات قائمة. وتعد محاولات النظر إلى تغير المجتمعات، من الناحية المعرفية، من أعمق المحاولات الحضارية في تاريخ المجتمعات. وهو ما سنقوم بعرضه في كتابنا هذا. والتجربة الأساسية التي سوف نتبعها هي تلك التي تناولها المفكر الأمريكي «صاموييل هنتنجتون»، الذي تناول بالبحث عدداً من القضايا ذات الصلة. يقول «هنتنجتون» في مقدمة كتابه «صدام الحضارات، إعادة صنع النظام العالمي»: إن هذا الكتاب لا يرمي أن يكون عملاً في علم الاجتماع، بل تفسيراً لتطور السياسة الكونية بعد الحرب الباردة. والحكم على هذا الكتاب يجب أن يكون في إطار ما إذا كان يقدم صورة أكثر قيمة وفائدة من أي نموذج. وكلام «هنتنجتون» هذا، هو الذي يجب أن تبنى عليه الدراسة.

بالنسبة للمؤلف الذي تناول كتاب «هنتنجتون» بالتحليل والنقد، فيرى، أن كثيرًا من الكتابات التي تناولت «هنتنجتون» اتجاهًا أو نظرية، كانت تتحدث عن أشياء مضافة ومنسوبة إليه تخالف بحثه، ويجب إهمالها.

إن وضعنا لهذا الكتاب، هو لإعادة النظر في أطروحاته التي لا تخلو من غناء نظري وعملي، بعيدًا عن النظر الأيديولوجي أو الأحادي الرؤية أو المسبق نحو معطيات أنثروبولوجية ثقافية أقام عليها «هنتنجتون» كتابه. فقد قسم «هنتنجتون» كتابه إلى خمسة أقسام، عالج كل منها مجموعة من القضايا، وهو ما عمدنا إليه في تقسيم أبواب كتابنا هذا، تناولنا فيها المحاور التي تناولها «هنتنجتون» في كتابه. إضافة إلى عناوين فرعية لأبواب الكتاب وفصوله، تتمتع بالتماسك البحثي الذي يمثل وجهة نظرنا.

❖ ❖ ❖

- عنوان الكتاب: تاريخ الكتابة

- المؤلف: يوهانس فريدريش

- المترجم: د. سليمان ضاهر

- الناشر: وزارة الثقافة السورية

- سنة الإصدار: دمشق (٢٠٠٤م)

- عدد الصفحات: (٥٠٥) صفحات، قطع كبير.

يناقش الكتاب، تاريخ نظرية الكتابة: نشأتها وتطورها، معالجًا جميع الأنظمة الكتابية في العالم. من كتابات الشرق القديم، وكتابات غرب آسيا، بحر إيجة، والكتابات الأوروبية، وجنوب شرق آسيا، والشرق الأقصى، وكتابات إفريقيا.

اعتمد المؤلف المنهج التحليلي لما يسمى «الكتابة بالموضوعات» باعتبار هذا الأسلوب هو ما استخدمه الإنسان قديمًا في مرحلة «ما قبل تاريخ الكتابة». وقد توصل إلى الكتابة المقطعية في صورة عبارة وسماه «الكتابة بالعبارة».

ثم ينقب الباحث في المرحلة الثانية من تاريخ الكتابة ويجده في «نظرية الصوامت والصوائت» كما وردت في الكتابات السامية.

وقد ميّز المؤلف بين أربعة أنظمة كتابية مرت بها نظرية الكتابة عبر تاريخ تطورها، وهي: (الإيدوغرافيا = الكتابة بالفكرة).

(اللوغوغرافيا = الكتابة بالكلمة). (الكتابة المقطعية = الصوامت والصوائت). (الكتابة الأبجدية = الكتابة الصوتية).

تناول المؤلف بالدراسة والمقارنة جميع أنواع الكتابات العالمية مميزًا بين نوعين من الكتابة (المبتكرة = المسمارية والهيروغليفية) والكتابة (المقتبسة = اللاتينية) معتمدًا على تحليل البنية الداخلية والأشكال الخارجية لرموز هذه الكتابات.

❖ ❖ ❖

- **عنوان الكتاب: غواية الوصال (رواية)**
- **المؤلف: رؤوف مسعد**
- **الناشر: دار مهاجرون (هولندا)**
- **سنة الإصدار: ط١، ٢٠٠٤م**
- **عدد الصفحات: (١٦٨) صفحة، قطع وسط**

«رؤوف مسعد» روائي من القطر المصري الشقيق، يعيش في بلاد الاغتراب (هولندا) له مجموعة من القصص المنشورة في الدوريات العربية، ودوريات بلدان الاغتراب، إضافة إلى مجموعة من القصص المنشورة في دوريات أجنبية بلغات بلدانها.

في روايته هذه «غواية الوصال» يطرح الروائي، مفهوم الاغتراب: «ماله وما عليه» عبر لغة حوارية سردية، يتقمص فيها شخصية السارد الأساس في النص الروائي. محاولاً عبر نظرة ساخرة، لرجل عَبَر الستين متزوج وأب، يُعاني من أمراض حقيقية ومتخيلة، لكنه لا يكف عن البحث عن «الوصال» بمفاهيمه المتنوعة. يعيش في حال التجريب اللا نهائي، إلى الحد الذي يعتبر نفسه أنه لم يبق على شيء من هواجس هذه الدنيا ومفارقاتها. يجول في نفسه، ويتطلع إلى الآخرين، عله يجد في نفسه وفيهم، تجربة جديدة، تعينه على الاستمرار، وإلا فالموت المحتم.

❖ ❖ ❖

- **عنوان الكتاب: حياة الحضارة الجديدة**
- **المؤلف: محفوظ أيوب**
- **الناشر: دار كيوان**
- **سنة الإصدار: دمشق (٢٠٠٥م)**
- **عدد الصفحات: (٢٦١) صفحة، قطع وسط**

يقول المؤلف: «في هذا الكتاب نظرية

متكاملة تشمل جميع مجالات الحياة، وتعالجها على أسس جديدة، وفقاً لرؤية حديثة. وتتطلع إلى تحقيق رؤيا مستقبلية تليق بالإنسان والحياة. وتؤكد على الأفكار الرئيسية فيها، بصيغ متنوعة، لتترسخ لدى من يطلع عليها، ويتعايش معها، ويحقق الغاية منها. وتجيب عن الأسئلة التي تدور في ذهن الإنسان، وتعالج مشكلاته، في أجزاء مستقلة ومتكاملة.. وهي فكر إبداعي متأثر ببعض التيارات الفكرية والحياتية.

❖ ❖ ❖

- **عنوان الكتاب: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري**

- **المؤلف: د. يوسف اسماعيل**

- **الناشر: وزارة الثقافة السورية**

- **سنة الإصدار: دمشق (٢٠٠٤م)**

- **عدد الصفحات: (١٥٩) صفحة، قطع كبير**

يقوم هذا العمل بتشعباته على الحوار الباني لقراءة محايدة للشعر العربي في عصوره المتأخرة.. قراءة نصية، تكشف عن دور البنية الإيقاعية في تأسيس بناء القصيدة العربية.. وفق نموذجها النظري، ومحمولاتها الثقافية والاجتماعية عبر ذاتية الشاعر.. وهو محاولة لبناء نظرية دلالية للعلاقة بين البنية الإيقاعية والدلالية في ضوء المصطلح النقدي القديم. وقد استخدم نموذجاً لهذا العمل «شعر القرنين السابع والثامن الهجريين». تهدف هذه القراءة برأي المؤلف إلى مواجهة النص المهمل في الشعر العربي ووضعه ضمن إطاره الثقافي والتاريخي من خلال قراءة النص وتأويل معطياته الجمالية بما يتلاءم ومبررات حضوره الثقافي.

❖ ❖ ❖

- **عنوان الكتاب: ذكر السلحفاة (رواية)**

- **المؤلف: عادل أبو شنب**

- **الناشر: دار الخيال**

- **سنة الإصدار: بيروت (٢٠٠٥)**

- **عدد الصفحات: (٢٤١) صفحة، قطع وسط**

يقول الأديب والروائي ياسين رفاعية عن رواية الأديب والروائي القاص «عادل أبو شنب» «ذكر السلحفاة»، أنها رواية

جريئة بكل ما فيها من هم اجتماعي واقتصادي وسياسي. وهي الرواية الثالثة للكاتب بعد روايتيه: وردة الصباح والأول والأخير. وتأتي هذه الرواية تتويجًا لإبداعات رجل غامر في عالم الكتابة منذ منتصف خمسينيات القرن المنصرم وما زال، مجسدًا آلام الناس وهمومهم، وتناقضات المجتمع بتراثه وحداثته. كل ذلك في رواية ممتعة وحزينة في آن، استخدم فيها الروائي كل مخزونه التقني، وأسلوبيته المتخالفة في الرواية السورية، بلغة السرد التي تتشاقى وياسمين دمشق.

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة



